VESTALA • SAECULUM I.O.

8

Ovidiu Drimba

ISTORIA CULTURII ȘI CIVILIZAȚIEI

Din sumar:

- Cultura Evului Mediu

  Literatura
  Muzica
  Teatrul
  Structuri şi atitudini mentale

NOUTĂȚI EDITORIALE

- *Al.Ciorănescu*, **Dicționarul etimologic al limbii române**, format 17 x 24 cm, 1056 p.;
- *M. Eminescu*, **Traduceri literare**, 320 p.;
- *B. P. Hasdeu*, **Arhiva spiritistă**, vol. I, 416 p.;
- *B. P. Hasdeu*, **Arhiva spiritistă**, vol. II, 464 p.;
- *Hans Biedermann*, **Dicționar de simboluri**, I-II, 304-272 p.;
- *Nic. Densușianu*, **Istoria militară a poporului român**, 464 p.;
- *Paul Ștefănescu*, **Lumea fenomenelor paranormale**, 224 p.;
- *Fosco Maraini*, **Tibetul secret**, 416 p.;
- *Victoria le Page*, **Shambhala**, 304 p.;
- *Pamfil Șeicaru*, **Scrieri din exil**, 416-576 p.;
- *G. Dem. Teodorescu*, **Istoria limbii și literaturii române**, 464 p.;
- *C. Trandafir*, **Efectul Caragiale**, 208 p.;
- *Dan Oltean*, **Religia dacilor**, 480 p.;
- *Paul Ștefănescu*, **Magia neagră**, 176 p.;
- *Paul Ștefănescu*, **Inițiere și mari inițiați**, 273 p.;
- **Dicționar de cuvinte, expresii, citate celebre**, 368 p.;
- *Maria Păun*, **Dicționar integral de sinonime**, 512 p.;
- **Corpusul receptării critice a operei lui M. Eminescu. Sec. XIX**, vol. I-III, 400-432-448 p.;
- **Bibliografia generală a etnografiei și folclorului românesc**, vol. II, legat, cartonat, 704 p.;
- *Vasile Dumitrache Florești*, **Mitropolia Munteniei și Dobrogei**, 352 p.;
- *Claude Lecouteaux*, **Vampiri și vampirism**, 160 p.;
- *Philipp Vandenberg*, **Stăpânii din umbră**, 224 p.;
- *Ovidiu Drimba*, **Dicționar de autori, opere și personaje**, 240 p.;
- *Ovidiu Drimba*, **Rabelais și Renașterea europeană**, 224p.;
- *Paul Ștefănescu*, **Misterele francmasoneriei**, 320 p.;
- *Paul Ștefănescu*, **Mari scandaluri financiare**, 176 p.;
- *Emil Manu*, **Viața lui Marin Preda**, 160 p.;
- *Simion Florea Marian - Tudor Pamfile - Mihai Lupescu*, **Cromatica poporului român**, 368 p.;
- *B. P. Hasdeu*, **Soarele și Luna**, folclor tradițional în versuri, ediție critică, I-II, 480-400 p.;
- *I. Oprișan*, **G. Călinescu. Spectacolul personalității,** dialoguri adnotate, 480 p.;
- *I. Oprișan*, **B. P. Hasdeu sau Setea de absolut. Tumultul și misterul vieții**, 592 p. + 16 planșe hors text;
- *I. Oprișan*, **Basme fantastice românești**, I-III, 352 + 336 + 368 p.;
- *Dr. Grigore Maltezeanu*, **Alimentația și boala canceroasă**, 512 p.

ÎN CURS DE APARIȚIE

- *Ovidiu Drimba*, **Istoria culturii și civilizației**, vol. XI;
- *Paul Ștefănescu*, **Enigme ale istoriei române**, vol. II;
- *Lev P. Kendall*, **Diamantele faimoase și fatale**.

OVIDIU DRIMBA

ISTORIA CULTURII ȘI CIVILIZAȚIEI

VIII

Coperta de DONE STAN

Coperta I

- Robert Campin (Le Maître de Flémale): *Portret de femeie* (1425–29). – National Gallery, Londra.
- Gotic suedez: *Adorația Magilor*. Vitraliu din insula Gotland (către 1300). – Muzeul de Istorie, Stockholm.

Coperta IV

- Cimabue: *Fecioara și Copilul între îngeri*. (Către 1275). – Muzeul Louvre, Paris.

Editura SAECULUM I.O.
ISBN 973-9211-70-4
ISBN 973-9211-96-8
Editura VESTALA
ISBN 973-9200-56-7
ISBN 973-9200-80-X

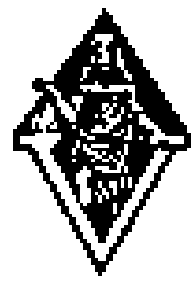
© Toate drepturile sunt rezervate Editurii SAECULUM I.O.

OVIDIU DRIMBA

ISTORIA CULTURII ȘI CIVILIZAȚIEI

VIII

Ediție definitivă



Editura SAECULUM I.O .

Editura VESTALA

București, 2003

LITERATURA

Literatura medievală în limba latină • Poezia goliarzilor • Începuturile literaturii în limbi naționale • Poemele eroice. Anglia: *Beowulf* • Franța: *Cântecul lui Roland* • Germania: *Cântecul Nibelungilor* • Spania: *Cântecul Cidului* • Rusia: *Cântecul despre oastea lui Igor* • Povestiri versificate („*fabliaux*") • *Romanul lui Renart* • Jonglerul • Poemul alegoric. *Romanul Trandafirului* • Romanul de curte • Lirica trubadurilor • Truverii • „Ultimul trubadur": Charles d'Orléans • *Divina Comedie* • *Povestirile din Canterbury* • *Testamentul* lui François Villon • Concluzii. Poetica medievală.

LITERATURA MEDIEVALĂ ÎN LIMBA LATINĂ

În Occident, „substanța culturii antice, n-a pierit niciodată. Diminuarea ce s-a produs între 425-775 s-a referit doar la regatul francilor și a fost în curând compensată" (E.R. Curtius). Într-un singur secol – al V-lea – literatura medievală în limba latină a fost ilustrată de personalități ca Sf. Ieronim și Sf. Augustin, de primul mare poet creștin Prudentius, de primul istoric creștin Orosius, de Macrobius, interpretul medieval al lui Vergiliu, de teoreticianul celor „șapte arte liberale", Martianus Capella, sau de poetul creștin atât de prețuit în Evul Mediu, Sidonius Apollinaris.

Pe teritoriul fostului Imperiu roman, migrația popoarelor n-a adus schimbări radicale în viața intelectuală; iar până în sec. VIII, popoarele germanice înseși au continuat – cu excepția anglo-saxonilor – să își redacteze legile, actele oficiale și corespondența în limba latină. Dar în perioada carolingiană, singurii care puteau citi și scrie în limba latină erau clericii, corpul de funcționari de care administrația Imperiului nu se putea dispensa. În felul acesta, s-a format „o castă de preoți care subordonează statul influenței sale"; limba latină devine și va rămâne o limbă a persoanelor cultivate care o posedau – *litterati*, – limba universală citită și scrisă din Islanda până în Europa Centrală și din Scandinavia până în Palestina; iar noua cultură ce se exprima pe calea acestei limbi va fi sprijinită în mod firesc de Biserică.

Ceea ce nu înseamnă deloc că producțiile în această limbă ar avea un caracter măcar prevalent ecleziastic; nu puține sunt poemele latine – din secolele X-XII – impregnate de tradițiile profane, transmise prin intermediul limbilor naționale. Dar literatura medievală în limba latină este mult mai importantă – cel puțin din punct de vedere cantitativ – decât cea redactată în limbile naționale; operele filosofice, teologice, științifice, juridice și – parțial – chiar cele istorice, dramatice sau poetice vor fi scrise de-a lungul întregului Ev Mediu, și chiar mai târziu[1], în limba latină. Mai mult decât atât: „sunt traduse în latină chiar și creații poetice populare" –

1 „În anii 1564 -1570 procentajul cărților latine era de 69,2; între 1741-1750, de 23,8; iar între 1791-1800, doar de 5,8" (E. R. Curtius).

adaugă E.R. Curtius[1]. „Secole întregi latina rămâne încă vie ca limbă a învățământului, a științei, a administrației, a justiției, a diplomației. În Franța, ea a fost abolită ca limbă a justiției abia în 1539, de către Francisc I. Dar și ca limbă literară latina a supraviețuit mult sfârșitului Evului Mediu. Dante, Petrarca, Boccaccio au scris proză și versuri atât în latină cât și în italiană. Umanismul a dat prețuirii limbii latine un impuls nou și puternic /.../ Ea a avut în secolul al XVI-lea și al XVII-lea reprezentanți iluștri și în Franța, Anglia, Olanda, Germania".

Au existat așadar în decursul Evului Mediu două literaturi, una în latină, alta în limba poporului, cu o evoluție paralelă, adeseori cu puncte de contact comune, și fără ca una să impieteze asupra dezvoltării celeilalte. Astfel, autorii unor opere în limbi naționale puteau fi și buni cunoscători ai limbii și literaturii latine – și viceversa: autori de opere în latină se puteau inspira eventual din tradiții populare. Secolele XII și XIII au însemnat perioada de mare înflorire atât a literaturii în limba latină, cât și a celei în limbi naționale.

Este totodată și perioada în care apar tendințe noi, marcând originalitatea acestei poezii în limba latină. Mai întâi, sub raport tematic: deși oameni ai Bisericii, uneori chiar din înalta ierarhie ecleziastică, poeții cei mai remarcabili ai secolului al XII-lea nu abordează de preferință teme religioase. Un Hildebert de Lavardin, arhiepiscop de Tours, autor prolific (între altele, și al unui tratat de morală imitat după Cicero), vizitează Roma, Italia, Meridională și Sicilia, scrie elegii în care cântă măreția Cetății Eterne, într-o prozodie clasică, dar și folosind o prozodie în care ritmul bazat pe cantitate este înlocuit cu cel al accentelor de intensitate, adăugând și rima finală[2]. Un Baudry de Bourgueil, episcop de Dol (m. 1130), autor și el a numeroase opere în versuri de o eleganță care îl apropie de trubadurii timpului, precum și de opere în proză (o importantă istorie a primei cruciade, *Historia Hierosolymitana*), ai cărui autori favoriți erau Ovidiu, Ausonius și Martial; și care, într-un lung poem

1 Care citează câteva exemple: poeme de cei mai cunoscuți Minnesänger, o versiune prescurtată a *Cântecului lui Roland*, o traducere în limba latină a unui foarte popular roman francez din „Ciclul Troici", etc.

2 „Me receptet Sion illa/ Sion Davis urbs tranquilla", etc – La fel, Adam de Saint-Victor (m. 1192), în poeme liturgice: „Heri mundus exultavit/Et exultans celebravit/Christinatalitia", etc.

în forma unei viziuni, închinat fiicei lui Wilhelm Cuceritorul, descrie tapiseriile reprezentând bătălia de la Hastings. Iar un Marbode, renumit profesor la Angers și episcop de Rennes (m. 1123), scrie – pe lângă epistole și câteva vieți de sfinți, imnuri, ode, satire, – o operă în care descrie virtuțile naturale și supranaturale a 60 de pietre prețioase (*De gemmis*), precum și poeme de tinerețe în care celebrează iubirea și femeile...

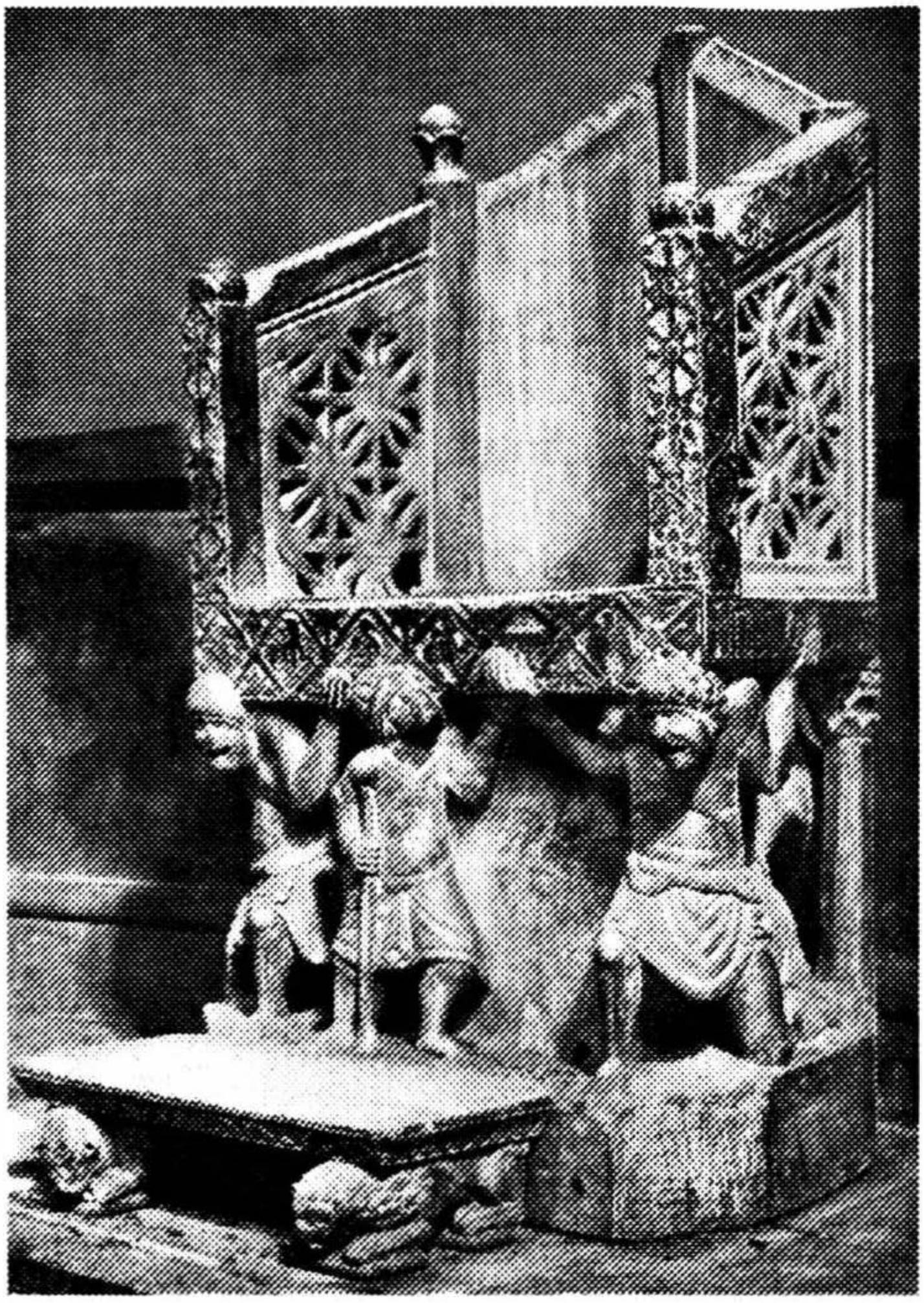
Pe de altă parte, apar acum interesante inovații în prozodie; astfel, – rima interioară, „versul leonin" (cu succes practicat de canonicul Léon de Saint-Victor, – de unde și denumirea acestui tip de vers), în care silaba care încheie primul emistih rimează cu cea de la finele versului; sau, cum am văzut, ritmul, succesiunea regulată de accente, asonanța și în sfârșit rima[1], chiar rima plină, – totul înlocuind prozodia bazată pe cantitatea silabelor. (Se pare că inovația derivă din imitația poeziei populare). – Acest gen de poezie, folosind o mare varietate de metri și marcând o autentică spontaneitate a expresiei, va fi ilustrată de foarte bogata și variata – ca metrică și ca tematică profană – producție a „goliarzilor".

Firește însă că literatura medievală în limba latină nu se limitează la atât. Un poet ca Adam de Saint-Victor (m. 1192), călugăr augustinian, scrie poeme de o profundă religiozitate; cele 45 de imnuri religioase care s-au păstrat, închinate unor sfinți și principalelor sărbători liturgice, erau recitate în tonurile cântului gregorian, – rima plină și ritmul silabic înlocuind ritmul cantitativ al prozodiei latine clasice. (Dealtminteri, acest procedeu apăruse în poezia liturgică cu câteva secole înainte). A doua jumătate a sec. XIII înregistrează printre operele de largă difuzare și poemele în versuri silabice și ritmate ale lui Toma din Aquino (*Lauda Sion*), John Peckham (*Philomena*), Iacopone da Todi (*Stabat Mater dolorosa*), etc[2]. În școli însă erau cultivate în continuare și formele clasice – ca cea a distihului elegiac, a hexametrului urmat de un pentametru.

Abundentă – și adeseori de un real interes literar – era producția de opere hagiografice (ca celebra *Legenda aurea*, a lui Iacopo da

1 Rar și întâmplător, procedeul rimei interioare se întâlnește și la Vergiliu, Ovidiu sau Catul; dar cel dintâi care folosește versul cu rimă finală este poetul creștin Commodianus (sec. III), în poemul *Instructiones*.

2 În aceeași perioadă, Dante va face apologia limbii naționale într-o operă redactată tocmai în limba latină – *De vulgari eloquentia*.



Tron episcopal. Catedrala din Bari. – Sec. XI.

Varazze, 1228-1298) și de istoriografie. Unii cronicari englezi se ridică aproape la nivelul de adevărați istorici. Călugărul William of Malmesbury (m. 1143) scrie o *Istorie a regilor Angliei* (*Gesta Regum Anglorum*), pe care o încheie cu o istorie „modernă" (cuprinzând perioada 449-1142), într-o proză plină de dinamism și de culore. Episcopul gallez Geoffrey of Monmouth (m. 1154) este autorul unei opere pretins istorice, *Historia Britonum*, dar în care faptele veridice sunt adeseori alterate de legendele celtice: el este în bună parte autorul, mult imitat mai târziu, al legendei arturiene. Celălalt renumit cronicar gallez, episcopul Giraldus Cambrensis (m. cca 1220) este autorul unor foarte interesante lucrări asupra Irlandei (*Topographia Hibernica* și *Itinerarium Cambriae*, precum și al unei nu mai puțin interesante opere autobiografice, *De rebus a se gestis*. Călugărul benedictin Guillaume de Jumièges (m. cca 1090) scrie o *Istorie a normanzilor*, pe care o dedică lui Wilhelm Cuceritorul.

În Franța, Ordericus Vitalis (m. 1143), care luase parte la cucerirea normandă a Angliei, a scris o vastă *Istorie ecleziastică* în

13 cărți, cu prețioase informații asupra istoriei Normandiei, a primei cruciade, etc., folosind surse variate (lucrările contemporanilor, legende, relatări ale cavalerilor și pelerinilor). Guillaume, episcop de Tir (m. 1190), cancelar al lui Baudoin IV, regele Ierusalimului, scrie cea mai serioasă și imparțială istorie a primelor cruciade, *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum*. Iar călugărul Mathieu din Paris (m.1259) compune *Chronica majora*, în care relatează cele mai importante evenimente dintre 1235-1259 din diverse țări; totodată schițează și câteva hărți ale Angliei – cele mai bune din această perioadă. – În Germania, episcopul Otto din Freising (m. 1158), după ce scrie o istorie universală, *De duabus civitatibus*, începe o biografie a nepotului său, împăratul Frederic Barbarossa. Iar danezul Saxo Grammaticus (m. 1206) aduce în *Historia Danica* (sau *Gesta Danorum*) contribuții importante la istoria Danemarcei; în același timp, mai mult de jumătate din operă este ocupată de legende și cântece daneze și islandeze.

În fine, o parte importantă din literatura latină medievală o dețin – mai ales în Franța – producțiile dramatice. Începutul îl marchează celebra poetă călugăriță de la mănăstirea saxonă din Gandersheim, Hroswitha, autoare a unor legende, a unor poeme istorice în hexametri și a șase drame în proză[1]. În Franța, asemenea producții nu sunt propriu-zis „comedii" – deși sursele lor de inspirație sunt Plaut și Terențiu, – ci mai degrabă poeme comice dialogate; autorii lor par a se fi format la școlile din Orléans, recunoscute pentru studiile clasice predate aici. „Adeseori grosolane și de inspirație senzorială, dar hazlii și pline de vervă /.../, sunt originale prin faptul că prezintă reușite și vioaie satire ale scolasticii" (G. Cohen). Se pare că, de regulă, aceste piese erau jucate în școli de magiștri și de elevi; urme ale acestor comedii se regăsesc în farsele medievale franceze, de unde unele motive și situații se vor transmite și în comedia lui Molière.

POEZIA GOLIARZILOR

Lirica profană a secolelor XII și XIII, născută în mediul școlar, scrisă în limba latină, tratând fapte sau impresii din viața cotidiană a timpului și bucurându-se de o circulație foarte rapidă pe o arie nelimitată, este opera unor studenți „rătăcitori, vagabonzi" – *clerici vagantes*, – care se deplasau de la o școală sau universitate la alta,

1 Vd. *infra*, cap. *Teatrul*.

lipsiți de mijloace de trai și veșnic contestatari, incapabili de a se adapta la o viață practică, ducând o existență dezordonată de boemă, mereu în căutarea unor protectori generoși cărora le dedicau versurile lor, adeseori trăind din expediente puțin sau deloc onorabile, frecventând asiduu tavernele și alte locuri rău famate, admonestați și condamnați cu toată severitatea de sinoade, de episcopi și de autoritățile laice.

Denumirea de „goliarzi", de fii sau discipoli ai lui Goliat (în forma latină declinabilă *Golia*), adversarul biblic al lui David, și-au ales-o singuri și cu ostentație, pentru accepția peiorativă a termenului, de dizidenți ireconciliabili și ostili ordinei stabilite, laice sau ecleziastice, disprețuind și zeflemisind normele morale curente. Proasta reputație creată de atitudinea și felul lor de viață care scandaliza burghezimea respectabilă și oamenii Bisericii, găseau pe de altă parte o reală simpatie și o largă popularitate în mediul școlăresc, studențesc; în timp ce poezia lor – care a fost atât de prețuită, de răspândită, de cultivată timp de un secol și jumătate, în Franța, Germania, Anglia și în alte țări[1] – a reprezentat un moment dintre cele mai caracteristice ale literaturii medievale. Poezia goliardică, deși legată de tradițiile clasice cultivate în școli, reprezintă aproape o reacție împotriva academismului solemn al timpului. Fără a avea caracterul livresc și serios al poeziei latine care imita stilul clasicilor antici, în schimb cu elanul său de sinceritate, de veridicitate, de veselie sau de amărăciune, precum și cu spontaneitatea cu care reflectă moravurile și oamenii epocii de afirmare a vieții orășenești și universitare, producțiile goliarzilor reprezintă autentica poezie profană în limba latină a Evului Mediu.

În această epocă de impetuoasă dezvoltare a culturii în ambianța laică și de difuzare a ei în regiuni tot mai îndepărtate, – epocă în care, pe de altă parte, lipseau posibilitățile de plasare în posturi remunerate a categoriei din ce în ce mai numeroase de tineri cu o pregătire intelectuală, – existența acestor *clerici vagantes*, goliarzi, reflectă nu numai un aspect cultural, ci și un moment de criză economică a timpului.

Imaginea denigratoare însă în care au fost prezentați goliarzii de autoritățile laice și îndeosebi ecleziastice a fost în mod sensibil corectată în secolul nostru. Mișcarea goliardică s-a constituit ca atare

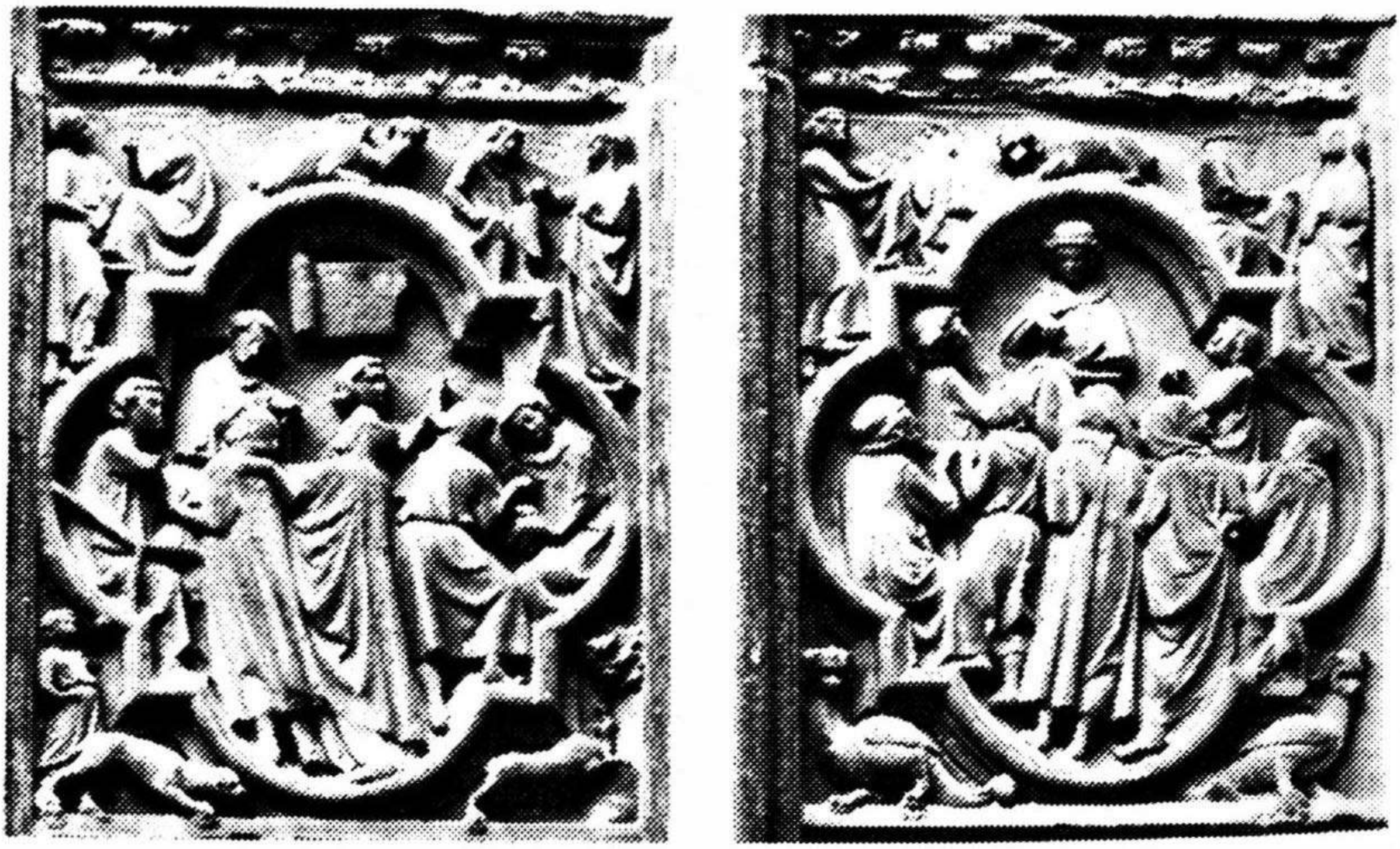
1 Manuscrise ale goliarzilor au ajuns în Suedia, Austria, Boemia, și până la Leningrad (aici, firește, mai târziu).

pe la începutul secolului al XII-lea și a intrat în conștiința contemporanilor în perioada și sub influența polemicii dintre Pierre Abélard și Bernard de Clairvaux, – când celebrul profesor parizian de logică era de-a dreptul divinizat de studenți pentru viața și ideile sale neconformiste, care au stimulat atât filonul poeziei erotice a acestora (relațiile lui Abélard cu Heloiza erau cunoscute), cât și cel satiric. – Dealtminteri, antecedentele unei asemenea poezii – de persiflare și satirizare a episcopilor, abaților și călugărilor, de parodiere a textelor sacre sau a ceremoniilor religioase, poezii vesele debitate în public la sărbători sau la banchete – urcă până în secolele VII-VIII, iar acest gen de parodii va rămâne frecvent în tot Evul Mediu[1]. În secolele X–XI ironiile și satira îi vizau adeseori pe împărații ottonieni și pe arhiepiscopii din Köln, Mainz, Trier. În manuscrisele datând din sec. XI poeziile acestea sunt scrise în versuri ritmice și uneori însoțite de notații muzicale („neume"), – căci aceste texte erau cântate. „Pe de altă parte, de la Alcuin până la Abélard, corespondența dintre clerici și călugărițe, dintre magiștri și discipolii lor de sex feminin, a fost întotdeauna mai mult sau mai puțin ambiguă și galantă" (O. Dobiache-Rojdestvenski). Poezia erotică a goliarzilor – mult exacerbată, evident, – își avea acolo punctul de plecare.

Operele poeților goliarzi care s-au păstrat sunt, în marea lor majoritate, anonime. (Se cunosc și numele foarte multor autori, de la care n-a rămas însă nici un text). În orice caz, autorii identificați ai poeziilor păstrate (și cu siguranță că și alții) erau persoane onorabile, cultivate, chiar magiștri ai renumitelor școli din Paris și Orléans, unii deținând și funcții importante pe lângă personalități de rangul cel mai înalt din ierarhia ecleziastică; dar nu numai aceștia, ci fără îndoială că majoritatea autorilor scolastici ai timpului au scris în tinerețea lor – crede autoarea citată mai sus – versuri satirice și umoristice, poezii erotice sau cântece de petrecere.

Primul membru cunoscut al „familiei lui Goliat" – chiar supranumit *primas* sau *Primat* – este magistrul Hugues d'Orléans (n.

1 Într-un „banchet în cer" (din sec. X) este descris un asemenea ospăț prezidat de Hristos, în care Ioan Botezătorul face pe paharnicul, iar Sf. Petru, pe bucătarul... În perioada carolingiană, chiar personaje importante ca cruditii Hrabanus Maurus sau Sedulius Scotus relatează în scrierile lor despre asemenea momente vesele! Ceremoniile burlești erau foarte frecvente în mediul școlar medieval (și tolerate chiar de Biserică). După cum s-a mai spus, o linie de netă demarcație între sacru și profan, în Evul Mediu, este foarte greu de trasat, – dacă nu chiar imposibil.



Scene din viața studenților. –
Basoreliefuri din catedrala Notre-Dame, Paris.

cca 1095), renumit pentru umorul, verva, cultura sa literară și abilitatea de poet improvizator; precum și pentru ceea ce se impută de regulă acestor *clerici vagantes*; veșnic fără bani, înșelat de femei, frecventând tavernele, solicitând mereu dărnicia unor binefăcători, orgolios, ghinionist și adorator al lui Bacchus; ca poet, este autorul a 23 de poezii, ritmice sau în metru clasic.

A doua celebritate a poeziei goliardice este cunoscut doar prin supranumele de *Archipoeta* cu care își semna poemele. Născut între 1130-1140 într-o familie nobilă (cum pretindea el), cleric instruit la școli vestite din Franța, și-a petrecut o parte din viață în Italia, apoi la curtea arhiepiscopului din Köln – care era și cancelar al Imperiului, protectorul său. Acestuia îi solicită mereu în versuri generozitatea; se pare că un poem encomiastic pe care l-a dedicat lui Frederic Barbarossa l-a citit personal în fața împăratului. Din cele 9 poeme păstrate, de atribuție certă și transmise în numeroase copii, caracterele poetului și ale poeziei apar mult asemănătoare celor ale lui Hugues d'Orléans (care l-a inspirat adeseori), dar cu o finețe, o elocință și o virtuozitate a ritmurilor mult superioare.

Englezul Serlon din Wilton, fost magistru al universității din Paris, gramatician și autor de versuri savante, luând parte activă și la viața politică a Angliei, a scris și poezii erotice, galante, dar în care nu lipsesc nici versuri obscene.

O figură solemnă, de erudit, – și totodată unul din cei mai populari poeți goliarzi – este Gautier de Lille: magistru care a deschis o școală proprie la Châtilon (de unde și numele cu care este mai bine cunoscut: Walter de Châtillon), a scris un *Dialogus contra Judeos,* un poem de 5.500 de versuri intitulat *Alexandreis* – evocare a vieții lui Alexandru Macedon, – o elegie la moartea lui Thomas Beckett, o odă la încoronarea lui Filip August. A călătorit la Roma și Bologna, a fost canonic al catedralei din Amiens, apoi atașat și protejat al arhiepiscopului de Reims, – și în același timp poetul goliard cel mai dotat; se pare că majoritatea poeziilor goliarde mai cunoscute și mai interesante sunt opera sa. Cea mai cunoscută bucată din toată această literatură, *Apocalypsis Goliae* – o extrem de virulentă satiră a întregii ierarhii ecleziastice, concepută sub forma unei viziuni, de 440 de versuri – este opera lui Gautier (sau, în orice caz, din școala sa).

Nu un goliard în înțelesul obișnuit al cuvântului, ci un înalt personaj al Bisericii, este Philippe arhidiacon de Noyon, trimis câțiva ani la curtea papală în calitate de procuror al episcopilor din regiunea Reims, și în fine cancelar al universității din Paris. Persoană foarte energică, în repetate rânduri în conflict cu autoritățile bisericești și laice, autor de predici, de scrieri hagiografice, de erudite opere teologice și de imnuri religioase, „Cancelarul Philippe" – cum era cunoscut în epocă – a fost și un faimos poet goliard. Fără să abordeze vreodată tematica erotică sau bachică, poeziile sale de o extraordinară vervă satirică – îndreptată împotriva avocaților, a clerului, a înalților prelați, a moravurilor timpului și îndeosebi împotriva Romei papale – au devenit extrem de populare în timpul domniei lui Ludovic IX cel Sfânt, fiind foarte mult folosite peste secole în pamfletele lor de exponenții Reformei.

Marile biblioteci din Occident (în special cele din Cambridge, München, Londra, Oxford, Paris) posedă în sute de manuscrise operele acestor poeți, precum și ale numeroșilor anonimi. Așa-numitul *Chansonier de Cambridge* conține 51 de poezii; manuscrisele din Londra includ poezii ale autorilor citați mai sus, însoțite de neume. Manuscrisul cel mai celebru, cunoscut sub titlul *Carmina Burana*[1], a fost scris în cea mai mare parte în jurul anului 1225, în mănăstirea Benediktbeuern din nordul Bavariei; este constituit din

1 De la lat. *bura* – „abă", „dimie", țesătură groasă de lână din care era confecționat veșmântul școlarilor mai săraci, în speță al clericilor *vagantes*, al goliarzilor.

120 de file de pergament, însumând peste 400 de poezii – religioase, satirice, erotice, bachice, – aproximativ o jumătate din totalul lor fiind compuse pe teritoriul Germaniei; unele sunt amestecate cu versuri în limba franceză sau în limba germană. Toate sunt nesemnate, dar multe din ele aparţin cu certitudine celor mai renumiţi poeţi goliarzi cunoscuţi.

Poeziile goliardice au rămas foarte populare de-a lungul secolelor în mediul studenţesc, îndeosebi în Germania, – unde începând din sec. XVIII s-au publicat asemenea culegeri de cântece studenţeşti de petrecere (*Kommersbücher*). În perioada 1848 aceste culegeri – conţinând şi entuziaste poezii patriotice şi libertare – au fost interzise de oficialităţi ca reprezentând „un pericol pentru Stat". – O astfel de culegere intitulată *Biblia din Lahre* (1848) a ajuns să însumeze 800 de poezii în ediţia a 135 -a (din 1925); poezii care însă au prea puţin în comun cu vechea şi autentica poezie goliardică. Într-un *Kommersbuch* a fost inclus şi faimosul *Gaudeaumus igitur* (titlul original fiind *De brevitate vitae*), a cărei melodie – de un compozitor anonim, scrisă în ritm de dans tirolez (*Ländler*) – pare a data din sec. XVIII[1].

Inovaţiile formale ale acestor poeţi îşi aveau şi ele antecedentele lor. În plină perioadă merovingiană, noua cadenţă a versului ritmic, condusă de legile cântului a înlocuit prozodia clasică. Aceasta a fost reactualizată în perioada carolingiană, de reînviere a studiilor clasice; reacţie temporară., după care în mănăstirile benedictine vor deveni tot mai frecvente *secvenţele*.

Poezia goliardică, răspândită numai în ţările din nordul Alpilor, şi-a făcut apariţia simultan în mai multe dintre marile mănăstiri benedictine. Unul din centrele sale cele mai importante a fost mănăstirea St. Gall, unde Notker îşi compusese „secvenţele", – poezii liturgice cântate[2], a căror prozodie era bazată pe accent şi pe

---

1 Pe texte goliarde a compus Carl Orff (în 1937) cantata pentru solişti, cor şi orchestră *Carmina Burana*, – în stil neoclasic, cu o insistenţă ritmică obsedantă, o declamaţie puternic scandată şi folosind în prevalenţă instrumente de percuţie (chiar exotice).

2 Modulaţiile refrenului liturgic „allcluia" erau mult prelungite, putând ajunge până la 70 de tonuri pentru fiecare din cele patru silabe ale cuvântului. „Inovaţia lui Notker a constat în înlocuirea acestor interjecţii prelungite prin cuvinte poetice, în formă de versuri pioase; versuri adaptate melosului şi întorsăturilor melodice ale cântului accentuat; versuri inegale, dar reglate de ritm şi de asonanţă" (O. Dobiache-Rojdestvensky).

asonanță sau rimă[1]. Mai târziu, Abélard a cultivat și el această prozodie, dar în versuri de inspirație profană. Încât, în secolele XII și XIII, alături de versificația clasică în școli se preda și arta versificării ritmice, după exemplul poetului goliard Primas (*dictamen rythmicum ut Primatis*), magistrul Hugues, care o preda în școlile din Orléans; versuri de lungimi diferite – de preferință însă scurte – și în foarte variate combinații strofice.

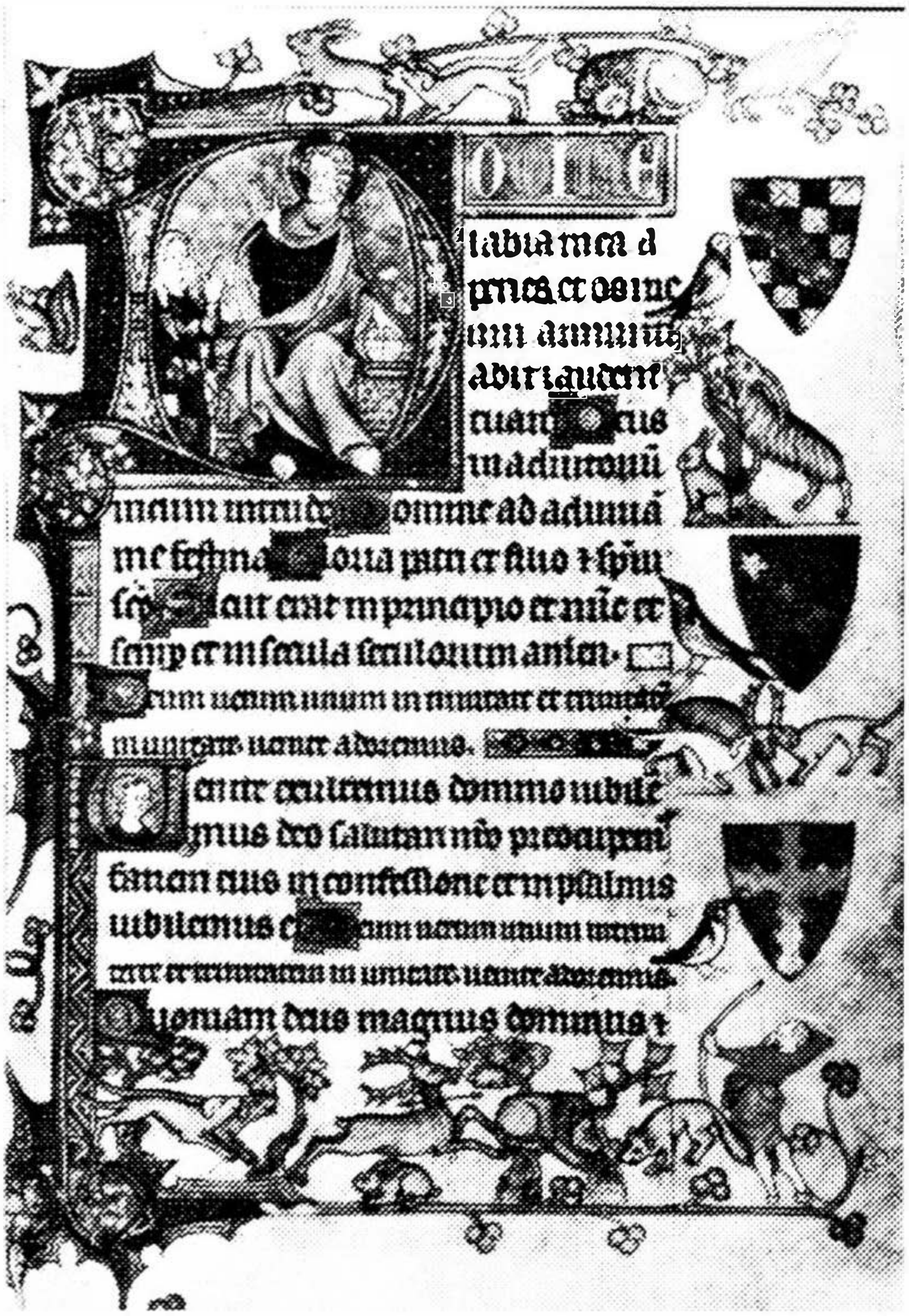
Poezia goliardică era în cea mai mare parte[2] o poezie de societate, recitată în grup și de obicei însoțită de cânt, de muzică instrumentală și uneori chiar de dans – asemenea poeziilor populare, – îndeosebi piesele care erau închinate anotimpului primăverii, plăcerilor vieții, iubirii și vinului. (În schimb, cele cu caracter satiric nu erau cântate, ci doar recitate). Popularitatea de care s-a bucurat a fost excepțională: până în secolul al XV-lea – deci timp de patru secole – manuscrisele goliardice au continuat să fie mereu recopiate și difuzate. „Populară" era poezia goliarzilor nu atât ca sursă de inspirație, ca model imitat (deși prezența unor motive și procedee proprii poeziei populare este incontestabilă), cât prin faptul că autorii proveniți aproape toți din straturi sociale modeste, se adresau unui public larg care înțelegea limba latină și care era de aceeași origine ca ei. Iar ca formă, faptul că se elibera de tradiționala, de convențională prozodie, metrică, apropiindu-se prin ritm și rimă de limbajul muzicii și de sintactica limbii vorbite, conferea acestei poezii o mare naturalețe, spontaneitate și accesibilitate.

Înainte de toate, această poezie era foarte populară în mediul orășenesc pentru că reflecta felul de viață și mentalitatea miilor de studenți din centrele universitare – și, în mod special, a școlarului, a „clericului" *vagans*. Tipul acestuia, în ipostaza de poet goliard, apare

---

1 Originea rimei este obscură. Forma cea mai îndepărtată în timp se regăsește în așa-numitele „versuri leonine", în care primul emistih rimează cu al doilea. Rima la sfârșitul versului și rima interioară apare la Commodianus (sec. III e.n.), poet care nu respectă accentul de cantitate, folosindu-l des pe cel de intensitate. În câteva cazuri izolate se întâlnește însă și la Ennius, la Vergiliu, la Apuleius, și mult mai des la Ovidiu; apoi – „în poezia ebraică și siriacă, sporadic în poezia latină din sec. V, și în mod curent în poezia arabă începând din sec. VI" (W. Durant).

2 De notat că poeții goliarzi compuneau și poezii religioase: într-un manuscris al unuia și aceluiași poet, din totalul de 33 de bucăți 2 sunt dedicate unor evenimente istorice, 4 sunt satire, 14 cântă natura și dragostea, iar 13 sunt imnuri religioase, de Crăciun.



O admirabilă pagină cu miniaturi dintr-un manuscris englez de la începutul sec. XIV.

aici clar delineat: duce o viaţă de mizerie (depre care ţine să vorbească mereu, chiar exagerând, probabil), dar în care amărăciunile sunt des întrerupte de bucuriile ce i le procură vinul, cântecul şi amorul; nu se fixează prea mult timp într-un loc, ci peregrinează din oraş în oraş, în căutarea unor magiştri de renume sau a unor protectori generoşi. Pasiunea peregrinării, care de obicei coincidea cu venirea primăverii, introducea în versurile lor o notă mult preţuită de auditori: de exaltare a vieţii libere.

Populară, în fine, era poezia goliardică prin concepţia sa de viaţă, prin temele abordate şi prin atitudinea acestor poeţi răzvrătiţi contra ordinei sociale existente, a normelor morale comune, „şi mai ales ostili ierarhiei clericale, care pentru ei reprezenta avida, corupta şi nedreapta plutocraţie“ (S. Battaglia). Spectacolul inegalităţii şi inechităţii sociale alimenta revolta acestor *clerici vagantes* – nici

laici, nici oameni ai Bisericii, – exprimată în accente în același timp amare, vehemente și burlești. Fără să ajungă până la a propune o „reformă" socială, satira lor este îndreptată împotriva privilegiaților, nobili, cavaleri, burghezi bogați, și mai ales înalți prelați. Obiectivul principal rămâne curtea papală și ierarhia superioară ecleziastică. Conflictul acut dintre Imperiu și papalitate n-a făcut decât să alimenteze nemulțumirile și indignarea generală împotriva abuzurilor curiei romane, căreia i se atribuiau toate viciile, – fără să fie cruțat nici papa însuși. Și, mai presus de toate, venalitatea: cuvintele apostolului Pavel – *Radix Omnium Malorum Avaritia*[1] – au fost luate, cu o acerbă vervă polemică, drept acrostih al numelui Cetății Eterne.

Atacurile la adresa cupidității papilor și cardinalilor sunt frecvente. „Cancelarul Philippe" și în special Gautier de Lille (Walter de Châtillon) sunt autorii unor virulente asemenea satire; ultimul, în *Propter Sion non tacebo* – poezie abundând în erudiție biblică, aluziile la texte biblice intercalându-se aproape în fiecare vers – apelează la invective de o rară vehemență:

Astfel zic cei cardinali,
Astfel zic cei zei carnali!
Vrând întâi să ne vrăjească,
Picură drăcească fiere,
Prin a predicii putere
Pungile să le golească!
Lupi de dinăuntru, dar
Juri că-s miei pe dinafar' (...)[2]

În contrast puternic cu cupiditatea clerului, același Gautier deplânge situația tristă a școlarilor-clerici care se dedică studiilor, în amplul poem-viziune *Apocalypsis Goliae*, – cea mai cunoscută satiră goliardică:

Artele-s azi de prisos,
La fel omul studios (...)
Azi domnesc legiuitorii,
Lupii ce nu-și schimbă părul
Par pe dinafară miei (...)

1 „Iubirea de arginți este rădăcina tuturor relelor" (Ap. Pavel, *Epistola I către Timotei, VI, 10*).

2 Toate citatele din poezia goliarzilor (cu excepția celor menționate ca fiind ale lui Romulus Vulpescu) sunt traduceri inedite de *Ion Acsan*.

Biserica, „Mireasa lui Hristos, din împărătească a devenit femeie publică; altarele se vând la mezat, și chiar Sfânta Împărtășanie a ajuns de vânzare" – conclude Gautier.

Față de preoții de mir (*presbyteri saeculari*), modești preoți ai parohiilor, poeții goliarzi sunt mult mai indulgenți, tratându-i chiar cu oarecare simpatie. Goliarzii au în vedere doar celibatul acestora, considerându-l nu numai împotriva firii, ci și învățăturii *Vechiului* și *Noului Testament*: „Dumnezeu a blestemat/ pe bărbatul care nu procreează;/ de aceea, eu vă sfătuiesc/ să procreați, dacă vreți să fiți binecuvântați". – Într-o poezie de 45 de strofe de o savuroasă vervă umoristică, treizeci de preoți și clerici de diferite vârste și grade în ierarhia bisericească s-au întrunit pentru a protesta împotriva celibatului impus prin decret papal, – fiecare în felul său motivând rațiunea concubinajului:

Și al cincisprezecelea grăi: „Carafa plină
Când mi-o golesc și seara cu somnul se îmbină,
Atunci să-mi doarmă-alături preascumpa concubină
Căci mult îmi folosește carnala-i medicină!" (...)

Iar ultimul canonic grăit-a sus și tare:
„Nu cere de la nimeni ceea ce nu-i în stare.
Se știe doar că cleru-i străin de cumpătare,
Deci slujnica rămâne pe lângă fiecare!"

În conflictele și rivalitățile pentru beneficii dintre preoțimea de mir și ordinele călugărești – care acaparau progresiv scaunele episcopale, precum și catedrele în școli și universități, goliarzii erau aliații firești ai clerului secular. Călugării sunt acuzați de aceleași vicii – lăcomie, amoralitate, grosolănie, ignoranță, etc. – pe care le invocau și *fabliaux*-urile franceze și *novellieri* italieni, povestitorii Renașterii.

În schimb, lumea laică nu apare în poezia goliarzilor aproape deloc. În mod excepțional, câte un personaj istoric – Frederic Barbarosa, Filip August, Richard Inimă-de-Leu, – în poezii elogiative de circumstanță. Femeile – doar dintr-un punct de vedere special: în situația de iubite (foarte rareori) sau de obiect al plăcerilor frivole. Burghezii – cu care goliarzii erau într-un permanent conflict– ironizați și defăimați. Cavalerii – rivalii goliarzilor în materie de femei – detestați pentru brutalitatea, aroganța și incultura lor. Iar țăranii – profund disprețuiți, deși majoritatea poeților goliarzi proveneau din rândurile acestei clase.

Satira contra laicilor este aproape total absentă; în schimb, corupția generală este deplorată în compoziții de un pesimism sumbru – ca în versurile lui Gautier de Lille:

Iată, cinstea lâncezește,
Omul darnic se zgârcește
Mincinosul drept grăiește,
Legile-s de toți călcate
Prin nelegiuiri sfruntate.

Avariția-i regină,
Doar avarii-s la domnie;
Orice suflet se închină
Patimii de bogăție:
Legile-s de toți călcate
Prin nemernice păcate. (...)

Dar, în majoritatea producției sale, poezia goliardică este o poezie veselă; o poezie care „exaltă plăcerile acestei lumi cu o vervă dusă adeseori până la obscenitate", și care „nu ezită să pună în discuție înseși principiile morale" (J. Paul). Fapt care contrazice, prin urmare, obișnuita imagine a unui Ev Mediu „pios", profund religios. – În codicele *Carmina Burana* găsim acest admirabil poem care ilustrează filosofia de viață a poetului goliard – *Estuans interius*:

Clocotind în sinea mea,
Foc de supărare,
Din tot sufletul vă spun
Trist nevoie-mare:
Din pământ sunt plămădit,
Humă trecătoare,
Sunt o jucărie-n vânt,
Frunză călătoare.

Căci nu semăn nicidecum
Cu-nțeleptul care
Se așază cu temei
Pe o stâncă tare.
Eu, ca prostul, nu-s decât
Apă curgătoare,
Râu cu albie și curs
Pururi schimbătoare.

Navă sunt fără cârmaci,
Părăsită navă;

Pasăre-n văzduh plutind,
Rătăcind în slavă.
Nici un lanț, nici un zăvor
Nu-mi ține viața sclavă.
Caut semeni de soi bun
Și descopăr pleavă.

Dragostea-i un joc plăcut,
Dragostea-i grozavă;
Dulce e răsplata ei,
Dulce și suavă.
Pentru Venus săvârșești
Orișice ispravă
Dacă o asculți și n-ai
Inima trândavă.

Ușuratec azi ca ieri,
Zburd pe căi deșarte,
De virtuți uit, ca să am
Doar de vicii parte.
N-am de mântuire chef;
De plăcere – foarte!
Iar de suflet am să am
Grijă după moarte.

(Trad. de Romulus Vulpescu)

Genurile, temele și modalitățile sunt foarte variate – și inspirate din experiența directă a clericilor-școlari. Astfel, materiile studiate pe băncile școlii – teologia, omiletica, gramatica, retorica, dialectica, – devin adeseori obiect de amuzantă persiflare, aplicându-li-se în acest scop procedee ingenioase, jocuri de cuvinte, calambururi absconse, asonațe, glume gramaticale (la Serlon din Wilton), în care erudiția era pusă cu pedanterie la contribuție, iar dialectica era șarjată, transformată în schemă și model a nenumărate „dispute" glumețe. Sunt persiflate predicile și metodele catihetice. Cu o voluptate deosebită sunt parodiate textele biblice și slujbele religioase, în forme ca liturghia beților, a desfrânaților, a pătimașilor jocurilor de noroc. „Arhipoetului din Köln" îi aparține faimosul text cunoscut sub titlul de *Confesiunea goliarzilor*, care în cele 25 de strofe este o savuroasă „mărturisire de credință":

În tavernă să mă sting, ăsta-mi este dorul;
Vinu-aproape adăpând pe tot muritorul,

Îngerii mai bucuroşi să-şi înalţe corul:
„Milostivul Dumnezeu ierte băutorul!"[1]

Pe oricine c-un dar bun l-a-nzestrat natura:
Eu nu pot un rând să scriu când flămândă-i gura;
Versurile mele sunt după cum e vinul:
Pe Ovidiu îl întrec când îmi sorb tainul (...)

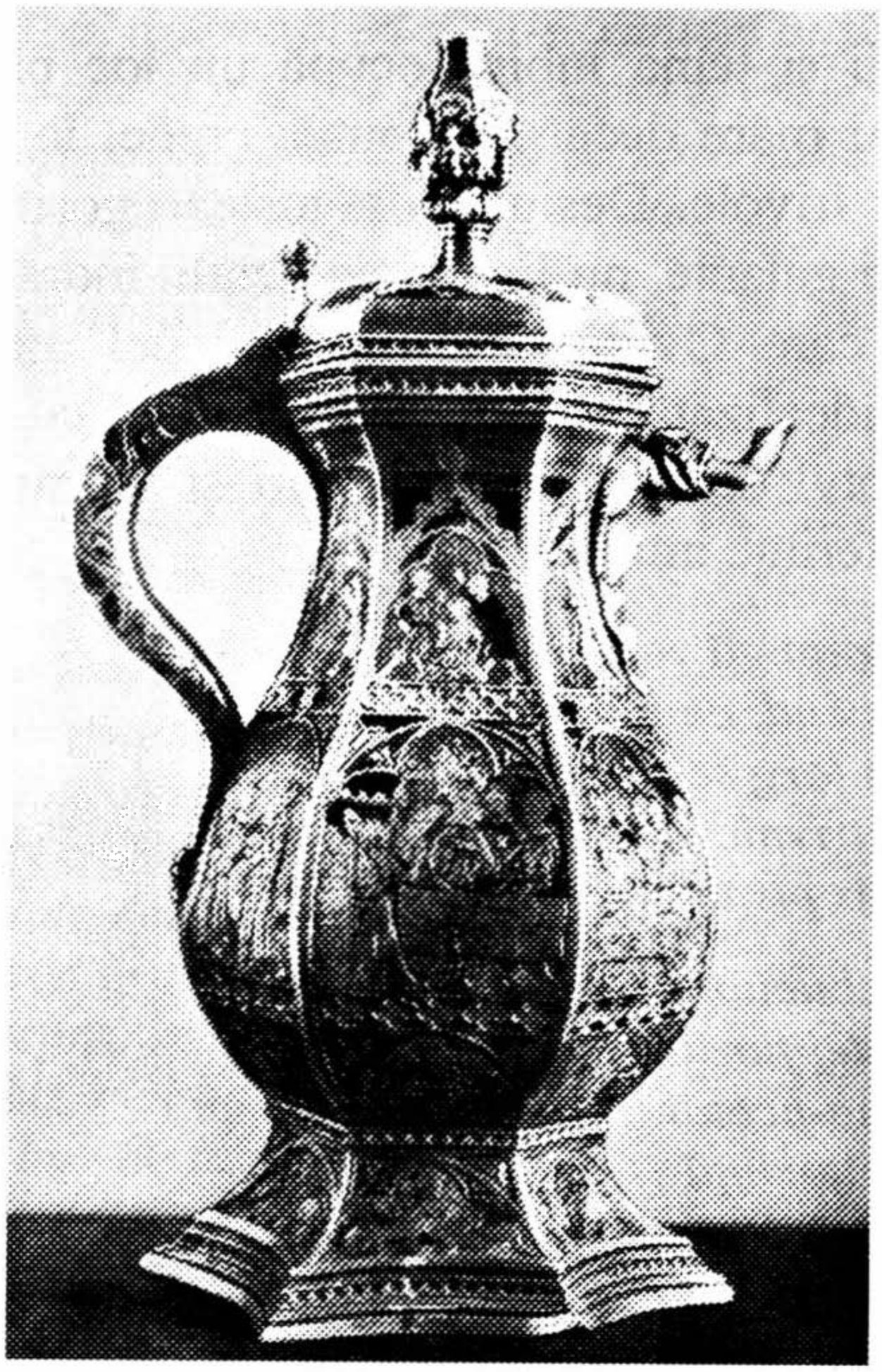
De un antren debordant sunt cântecele de pahar goliardice. *Vinum bonum et suave,* de pildă, – o parodie a unui imn liturgic închinat Fecioarei şi transmis în zeci de cópii manuscrise, – a rămas timp de şase secole în repertoriul literaturii bachice studenţeşti. La fel, tot atât de antrenantul *In taberna quando sumus*:

Când în crâşmă stăm la mese,
Lut că suntem cui să-i pese?
Ne-ncercăm deci dar norocul
Năduşind mereu cu jocul.
Ca să afli ce şi cum e
Viaţa crâşmei, unde-o lume
Bea şi joacă-n bani dând iama,
La ce-ţi spun aici ia seama.

Care bea, care petrece,
Care-n desfrânări se-ntrece,
Care-şi toacă la joc banii.
Mulţi rămân goi ca golanii;
Câţiva-n straie noi se-mbracă;
Grosul doar în zdrenţe pleacă;
Dar toţi cred – şi-n râs iau moartea –
Că le ţine Bacchus partea.
. . . . . .
Bea bărbatul, bea nevasta,
Bea şi ăsta, bea şi asta,
Bea monahul, bea ostaşul,
Bea stăpânul, bea rândaşul,
Bea cel harnic, bea trândavul,
Bea săracul, bea bolnavul,
Bea cel oacheş, bea bălanul,
Bea-nvăţatul, bea mârlanul.

1 Strofa aceasta, îndeosebi, a rămas până azi în repertoriul cântecelor de pahar studenţeşti:

Mihi est propositum in taberna mori,
ut sint vina proxima morientis ori.
Tunc cantabunt laetius angelorum chori:
„Deus sit propitius huic potatori!"



Cană de argint cu decorație în email. Sec. XIV. – Muzeul de artă din Copenhaga.

Bea cel casnic, bea hoinarul,
Bea proscrisul, bea fugarul,
Bea opinca, bea vlădica,
Bea moșneagul, bea bunica,
Bea feciorul, bea și tata,
Bea și mama, bea și fata,
Bea să ăla, bea și aia,
Beau cu hurta, beau cu droaia.

(Trad. de Romulus Vulpescu)

Pe motivul horațian „Carpe diem" (reluat și de Lorenzo Magnifico în *Quant è bella giovinezza*) este construit un poem cu versuri ca acestea:

Să culegem grabnic rodul
Anilor de tinerețe!
Când e tinerețea-n floare;
Să descindem în piețe
Printre coruri de fecioare!

Tema naturii și tema iubirii ocupă un loc preferențial, într-o măsură mult mai mare decât s-ar putea crede, în această poezie a satirei și a vieții frivole. Desigur: dragostea egoistă, posesivă, senzuală[1], în versuri galante, nu lipsite de detalii îndrăznețe și de scene picante, pentru care Ovidiu era modelul cel mai agreat; dar și dragostea pură, idealizată, idilică; sau nuanțată cu momentele unor emoții de-a dreptul duioase, de așteptări și speranțe zadarnice, de dezamăgiri și suferințe intime:

Ca o creangă verde
Tremurând, ca luntrea
Care-n larg se pierde
Sub potrivnic vânt,
De talaz purtată –

Astfel zbuciumată,
De vârtej furată,
Șovăi ne-ncetat
Între o dorință
Și-ntre chibzuință –
Chin nemăsurat!

Pe de altă parte, natura, proiectată în delicate linii și culori, formează un cadru adecvat unei iubiri idilice, – ca în grațioasele, „pasturele" ale rafinatului Gautier de Lille.

Prin anumite aspecte, poezia erotică a goliarzilor o egalează pe cea a trubadurilor, prin altele o depășește. Este o poezie de elaborare mai savantă și, oricum, mult mai puțin determinată de convenții literare. Poetul goliard – care are o îngrijită educație literară, folosește o exprimare aleasă și variată când descrie calitățile iubitei, duce o viață liniștită, liberă și îndestulată (când și-a găsit un protector generos), cu nobile preocupări intelectuale – se consideră superior rivalului său în dragoste, cavalerul:

Ce dulce și bogată-i viața clericească,
Și nici un glas nu poate defel s-o zugrăvească;
Din amândouă aripi bătând întruna zboară
Amor neobositul, Amor nevrând să moară.

---

1 Căci goliarzii, ținând să respingă și de astă dată o convenție în genere respectată de societatea aristocratică, tratează femeia mai mult cu irreverență decât cu entuziasmul afișat al trubadurilor, – contribuind prin aceasta la nașterea unei întregi literaturi misogine și antiromantice. (Cf. A. Hauser).

Mereu spui despre clerici că-s trântori puși pe rele,
Dar muncile și mie îmi par nedemne, grele;
Când sufletul le zboară, în gând, spre nalte creste,
Disting și rostul firii și căile celeste.

În sfârșit, în peisajul atât de variat al acestei poezii se introduc, cum am văzut, și accente pesimiste, de tristeți, de melancolice nostalgii, – ca în lungul poem autobiografic (de aproape 100 de strofe), dar susținut de o continuă tensiune elegiacă, al Primatului, a juns victima unui nemilos capelan:

Fost-am îndrăgit, bogat,
Între semeni preferat,
Azi sunt moș încovoiat,
Înjosit și neglijat,
Delăsat de delăsați,
Respirând greu, înfundat,
Masă aspră, jalnic pat,
Nici iubit, nici adorat,
Chipul bun de îngropat.

Grea-i a sărăciei plagă:
Câmpul meu, moșia dragă
Și conacul: lumea-ntreagă
Unde-s haimana pribeagă.
Fost-am vesel, plin de vlagă,
Vorbăreț și pus pe șagă,
Bucuria în desagă:
Primul ieri, azi doar o doagă
Îmi cerșesc hrana miloagă.

Pâine cer, plin de rușine.
Cerșetor sunt. Către cine
Să mă-ndrept? Spre popi, vezi bine!
Decăzut – mai am un țel?
Laicii nu-mi dau defel
Să mănânc, să beau nițel.
În stomacul cu tighel
Nu pui mare lucru-n el:
Dumicatul de cățel!

Sau, ca în această plângere a fetei care a păcătuit[1], așteptând acum un copil, prigonită de părinți, năpăstuită de lume pentru

1 *Plauctus pecatrix.* – „Această bucată este unică în toată producția goliardică, prin emoția sa de milă profund umană. Poemul a fost foarte gustat de critica modernă" (A. Dobiache).

păcatul comis din dragoste, – în timp ce iubitul, pedepsit cu surghiunul, se află departe de Franța:

Pân-acuma, vai de mine,
Fapta mi-am ascuns-o bine
Și în taină am iubit.
Dar rușinea s-a trădat,
Pântecu-i acum umflat,
Sunt doar bună de moșit!

De-asta mama nu mă iartă,
De-asta tata mă tot ceartă
Și pe mine-și varsă focul.
Mă ascund în casă iară,
Nu cutez să ies pe-afară,
Nu mă mai îmbie jocul.

Dau din coate fără preget,
Mă arată toți c-un deget,
Parcă-s o destrăbălată.
Semne-și fac, clintindu-și capul,
Merit după ei, casapul
C-am păcătuit o dată!

Singură, ce mai pot face?
Gura lumii nu-mi dă pace,
Rabd jigniri nenumărate,
Suferința crunt mă bate!

Considerată în ansamblul ei, poezia goliardică nu prezintă un interes deosebit sub raport documentar istoric; moravurile timpului, conduita clerului și a călugărilor, abuzurile curții papale, ale celor episcopale, ale oficialităților laice, sunt consemnate exact și detaliat în mii de alte documente contemporane.

În schimb, această vastă producție poetică rămâne un neprețuit document de interes psihologic și literar. Chiar dacă exagerarea, retorismul și verbalismul adeseori abundă, pe de altă parte însă pregătirea intelectuală a autorilor este evidentă; în exprimarea sentimentelor intime sinceritatea este de cele mai multe ori desăvârșită; iar tehnica poetică este în același timp complicată și suplă, savantă și liberă, severă și atrăgătoare.

„Creația lirică a goliarzilor din secolele XII și XIII, în repetate rânduri anunțată de ei înșiși ca o *carmen rebelle*, conține multe din elementele care au servit /istoricilor culturii – n.n. O.D./ pentru a defini Renașterea" – conclude O. Dobiache-Rojdestvensky.

Ilustrație la ediția pariziană din 1493 a operei lui Ovidiu *Amores*, – autorul latin cel mai popular în Evul Mediu matur, care a avut și cea mai mare influență asupra poeților goliarzi.

Jakob Burckhardt atribuia (ceea ce este cu totul greșit) o origine italiană tuturor poeziilor goliardice – spre a sublinia, desigur, valențele lor renascentiste. În secolul al XVI-lea, exponenții Reformei apreciau în mod deosebit opera goliarzilor, din care reținеau însă numai spiritul ei anticlerical și antipapal[1]. Pentru romantici – care au redescoperit poezia goliarzilor considerând-o prima manifestare a spiritului laic, profan și popular în cultura europeană; iar pe goliarzi, interpreți ai poporului – aceasta apărea ca cea dintâi expresie literară a spiritului și tendințelor ce vor duce la formarea culturii Renașterii. Aceste poziții – ale Reformei și ale romantismului – sunt, evident,

1 O antologie goliardică având o asemenea tematică satirică a fost publicată în 1556 la Basel, de Mathias Flacius Illyricus; antologie care a cunoscut un imens succes în cercurile Reformei.

mult exagerate și, în felul în care au fost formulate, nu pot fi acceptate.

Fapt este însă că „... se întâlnește în această poezie un sentiment cu totul personal și foarte realist al naturii și al iubirii; bucuria posesiunii unor bunuri pământești; o atitudine negativă, aproape ostilă, față de idealul de sărăcie și de umilitate; orgoliul artei, precum și o foarte înaltă idee despre valoarea ei; în fine, un gust al Antichității, absența unor motive de natură etică și religioasă, precum și preponderența elementelor estetice/.../ Se percepe, în această invazie a mentalității funciarmente antropocentrică, o revoltă și o renaștere" (*idem*). – Cu specificarea, necesară, că nici una din aceste atitudini, idei, preferințe, nu au fost căutate în altă parte sau primite dinafară. „Ele izvorăsc din înseși adâncimile Evului Mediu".

ÎNCEPUTURILE LITERATURII ÎN LIMBI NAȚIONALE

O premisă a apariției unor literaturi în limbi naționale, vorbite de masele populare, o constituie faptul că dorința de a se instrui pe sine și de a instrui pe alții, la nivelul noilor realități și cerințe ale societății, nu mai putea fi condiționată de cunoașterea limbii latine. Momentul coincide cu creșterea, cu intensificarea curiozității intelectuale a unui public laic – aristocrat, apoi burghez, și în fine popular – care dorea să fie instruit, informat și delectat spiritualmente, fără a avea însă și posibilitatea de a studia și de a poseda limba latină.

Pe de altă parte, aceste literaturi[1] se vor dezvolta cu precădere și cu o mai mare vigoare tocmai în regiunile unde îndrumarea și controlul Bisericii – principalul factor de promovare a învățământului, a instrucției vehiculate pe calea limbii latine, care era și limba liturghiei – erau mai slabe; și totodată, în regiunile unde efectele „renașterii carolingiene" latinizante s-au făcut simțite mai puțin (sau deloc)[2]. – Operele redactate în limba latină erau inteligibile pentru toate persoanele cultivate – din Scandinavia și Anglia până în

1 Folosim, aici, acest termen în sensul cel mai larg: de producții nu numai literare, ci și teologice, juridice, istorice, de popularizare a ideilor filosofice sau a cunoștințelor științifice.

2 Ca, de pildă, chiar în sudul Franței, – unde scribii administrației, necunoscând suficient limba latină, încep către 1100 să redacteze actele oficiale și corespondența în limba provensală (*langue d'oc*).

Sf. Francisc din Assisi predicând păsărilor. Vitraliu din Königsfelden (Elveţia), din sec. XIV. – Mişcarca franciscană a contribuit la promovarea limbilor naţionale şi a unor noi motive în artă.

Spania și Italia, din Germania și Țările de Jos până în Boemia și în regiunea apuseană balcanică, – persoane care o foloseau până și în corespondența lor particulară, vorbind-o ca pe o limbă vie, îmbogățind-o mereu cu noi cuvinte și cu noi turnùri de fraze, pentru a o face capabilă să exprime realități și idei noi. Dar această limbă internațională, a celor instruiți, nu era accesibilă și imensei mulțimi, din toate categoriile sociale; încât, încă din 812, Conciliul din Tours îi invita pe preoți să predice în limba poporului.

Bariera lingvistică era de netrecut mai ales pentru popoarele celtice și germanice – din Irlanda, Anglia și Bretagne, din regiunile germane și scandinave, unde va apărea de timpuriu o literatură în limbile locale.

În Anglia, Aldhelm în sec. VII și Venerabilul Beda în primii ani ai secolului următor scriau versuri în limba anglo-saxonă (care însă s-au pierdut); iar în sec. IX, Alfred cel Mare traduce în anglo-saxonă principalele opere ale lui Orosius, Beda, Boethius și Grigorie cel

Mare. În sec. XI, învățatul călugăr Aelfiric compilează primul vocabular latin-englez, traduce din latină predici ale Părinților Bisericii și în anglo-saxonă compune el însuși câteva predici: începe o traducere în aceeași limbă a *Genezei* biblice, redactează direct în anglo-saxonă – într-o proză poetică în care folosește frecvent aliterația – câteva scrieri hagiografice; și, traducând gramatica latină a lui Priscianus, are ciudata idee să aplice regulile gramaticii latine la limba sa maternă; fapt datorită căruia anglo-saxona a căpătat o precizie și o adevărată valoare literară[1].

Pe teritoriul Germaniei actuale, Carol cel Mare poruncise să fie culese vechile cântece eroice, amenințate să dispară (culegerea aceasta s-a pierdut). În sec. XI, la mănăstirea St.-Gall, Notker Balbulus tradusese în germana veche *Psaltirea* și îi familiarizase pe necunoscătorii de limbă latină cu doctrinele filosofice scolastice. Dar aceasta – după ce, la sfârșitul secolului al VIII-lea, literatura în germana veche înregistrase primul său document literar, *Cântecul lui Hildebrand*; iar către 830, epopeea religioasă *Heliand*, cu aie sale 6.000 de versuri aliterative, în saxona veche; urmată, imediat după 860, de *Evangheliarul* lui Ottfried von Weissenburg, scris în versuri rimate. Trei secole mai târziu, în 1130, clericul Lamprecht din Trier prelucrează liber, după o versiune franceză, *Cântecul lui Alexandru*; iar către 1147, la Regensburg, istoria laică va fi ilustrată de *Cronica împăraților* (Kaiserchronik).

În Franța[2], după *Cantilena Eulaliei* – primul text de interes literar în limba franceză, din sec. IX, – cele mai vechi texte, poeme hagiografice, datează din sec X (*Viața Sf. Léger*, – 40 de strofe de câte 6 versuri) și de la începutul sec XI (*Viața Sf. Alexis*, – 125 de strofe, fiecare cu aceeași asonanță). Este și secolul în care au fost redactate primele monumente ale literaturii franceze, marile poeme eroice (*chansons de geste*).

În Spania, primul monument literar în limba națională, datând din jurul anului 1140, este *Cântecul Cidului*; care însă a fost precedat de alte poeme eroice, a căror elaborare urcă până în sec. X

---

1 La trei secole după aceste începuturi, în 1350 engleza va deveni limba de predare în școli; iar în 1360 va fi folosită și în cadrul justiției. – Or, din momentul în care învățământul va fi în limba națională, populară, oamenii Bisericii vor pierde monopolul asupra instrucțiunii; fapt ce va duce la secularizarea culturii, la o mare dezvoltare a culturii laice.

2 *Jurământul de la Strassburg* (843), cu primele sale texte de limbă franceză și, respectiv, germană reprezintă doar un document lingvistic, fără interes literar.

Condoticrul Guidoriccio da Folignano.
Frescă dc Simonc Martini (1328) din Palazzo Pubblico din Sicna.

și chiar IX[1]. – În Italia (unde cel mai vechi text de limbă italiană este o propoziție dintr-un document judiciar din Capua – 960), primele versuri rimate, în dialect pugliez (*Rituo Cassinese*, rămas fragmentar apar în sec. XIII; secol în care *Cântecul Soarelui* al lui Francisc din Assisi și lirica poeților de la curtea siciliană a lui Frederic II vor marca începuturile literaturii italiene. – În țările neolatine (și în special în Italia), întârzierea cu care apar literaturile în limbile naționale în raport cu țările germanice, se explică prin faptul că aici limba latină fiind mult mai apropiată de vorbirea populară, nu s-a ajuns la conștiința că aceasta din urmă ar putea servi unor scopuri literare.

Începând din jurul anului 1100, literaturile romanice au deținut, timp de șapte secole, supremația asupra celorlalte literaturi națio-

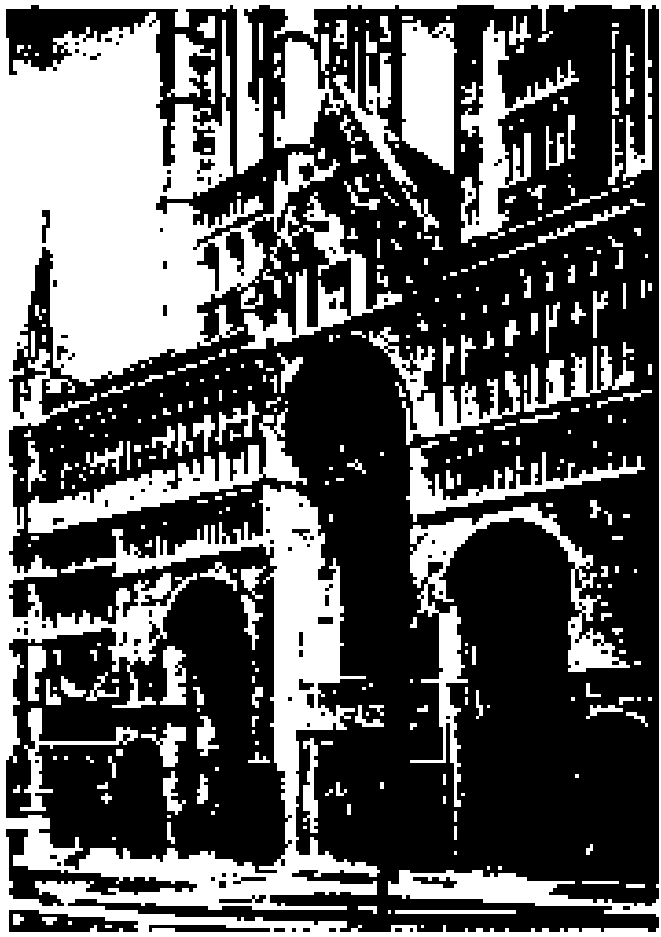
1 Istoricii litcrari dc autoritatc Emiliano Dicz Echarri și Josć Maria Roca Franqucsa au arătat (1965) că pocmclc cpicc – azi picrdutc – ai căror protagoniști sunt Fcrnán Gonzálcz și Bcrnardo dcl Carpio au fost compusc în scc. X și, rcspectiv, în scc. IX.

nale; mai întâi, asupra celor din Occident, apoi – cu intermitențe – și asupra celorlalte. Una sau alta dintre marile literaturi romanice – franceza, italiana, spaniola, – au exercitat succesiv nu doar o influență, ci chiar o adevărată hegemonie.

„De la 1100 până la 1275 /.../, literatura și cultura spirituală franceză constituie modelul celorlalte națiuni" – remarcă E.R. Curtius, urmărind succesiunea etapelor acestei supremații. „Literatura germană aproape că preia temele din poezia franceză /.../ Cultura de curte a Franței iradiază până în Norvegia și în Peninsula Iberică". În timpul Renașterii, literatura epopeilor și a romanelor cavalerești va căpăta forme splendide în capopdoperele lui Ariosto și Torquato Tasso. – Dar începând din secolul al XIV-lea, se impune – cu Dante, Petrarca și Boccaccio – primatul Italiei. Cultura Renașterii italiene va fascina cu deosebire culturile franceză, engleză și spaniolă. „Odată cu secolul al XVI-lea începe «vârsta de aur» a Spaniei, ce domină mai bine de un secol literaturile europene /../ Franța s-a emancipat de sub hegemonia italiană și spaniolă în mod definitiv abia la începutul secolului al XVII-lea, preluând ea însăși primatul, care i-a rămas nezdruncinat până la 1780".

Față de prestigiul eminent al culturii popoarelor romanice, chiar marile literaturi germanice au rămas mult în urmă. „Cu puterile literare ale Romaniei – continuă Curtius, – Germania nu a pututu concura niciodată. Ceasul ei vine abia în epoca lui Goethe; până atunci, ca a primit influențe dinafară, dar nu a radiat nimic de la sine". – Situația Angliei în relațiile sale cu lumea romanică a avut un caracter special. După cucerirea normandă, „cultura engleză devine pentru câteva secole o anexă a celei franceze"; timp în care „Parisul este capitala literară a Angliei". Primul mare poet al Angliei, Geoffrey Chaucer (m. 1400), are o formație culturală eminamente franceză și italiană; pentru ca, odată cu reforma (sec. XVI), Anglia să înceteze strânsele sale raporturi culturale din trecut cu țările romanice – și chiar cu cele germanice de pe Continent, și să se izoleze, într-o bună măsură, să se închidă în „insularitatea" sa, cultivându-și propriile tradiții[1].

1 O izolare, desigur, relativă. Căci „în sec. XVIII (Pope, Gibbon), latinitatea exercită o puternică atracție, iar în sec. XIX, Germania. În secolul al XX-lea se subliniază din nou tradițiile romane de orice fel" – concludc Curtius, dând ca exemple de „campioni impetuoși ai acestei bătălii" pe G.K. Chesterton și T.S. Eliot.



Fațada principală a catedralei din Lincoln (vedere parțială), atestând tendința spre orizontalitate, specifică goticului englez. – Sec. XII–XIII.

"Nașterea și expansiunea extraordinară a literaturilor în limbi naționale se datorează în primul rând faptului că masa populației[1] nu înțelegea demult limba latină" – explică J. Paul. „Aceste literaturi s-au născut dintr-o nevoie/ de ordin psihologic și cultural – n.n. O.D./ viu resimțită și diferențiată de la un public la altul în fiecare din domeniile în care se impune apoi un gen literar". În condiții diverse – istorice, sociale, culturale, – și adresându-se unui public mai mult sau mai puțin diferit va apărea o cantilenă, o epopee, un cântec de dragoste sau un roman curtean.

În al doilea rând, producțiile acestor literaturi în limbi naționale nu sunt „populare" – în sensul dat termenului de istoricii romantismului; cu alte cuvinte, ele nu s-au născut cu ocazia unor serbări câmpenești sau a unor alt fel de divertismente țărănești; și, prin

1 Mai ales a populațiilor neolatine. Până la sfârșitul secolului al IX-lea limba franceză era atât de apropiată de latină încât era numită *lingua romana*; abia începând din secolul al X-lea va căpăta un caracter suficient de distinct pentru a putea fi numită acum *linguagallica*.

urmare, nici ca o improvizație colectivă, ca un act creator spontan și impersonal. Un exemplu concludent îl oferă – cum se va vedea mai jos – poemele eroice. – Dimpotrivă: din momentul când aceste compoziții, inițial orale, capătă o formă scrisă, ele se prezintă cu calități poetice care demonstrează că autorul lor este un poet sigur de mijloacele sale.

În al treilea rând, aceste producții literare în limbi naționale au fost compuse spre a fi recitate în public, sau cântate, psalmodiate, cu sau fără acompaniamentul unui instrument. Efectele urmărite de recitatori sau cântăreți erau aceleași pe care le urmărea și arta oratoriei – să impresioneze, să entuziasmeze, să indigneze, să înduioșeze sau să înveselească, – dar amplificate fiind acum de cânt, de acompaniamentul muzical și de gesticulația declamatorului; așadar, efecte fundamental diferite de cele ale lecturii unui text definitiv stabilit. Când, în jumătatea a doua a secolului al XII-lea, lectura directă a textului de către cititorul izolat va înlocui declamația în public, se vor impune – în mod necesar – anumite modificări structurale în însăși poetica acestor compoziții; modificări ce vor căuta să suplinească efectele exterioare obținute de recitatorii cântăreți.

În fine, literatura în limba națională nu era adresată numai celor ce nu știau citi, numai unui public de țărani și orășeni analfabeți; și nici acelei mari părți din lumea aristocrației care nu știa scrie și citi, – și cu atât mai puțin să cunoască limba latină[1]; încât, și aceștia apreciau compozițiile recitate la fel ca masa poporului simplu. Destinate auditorilor iar nu – la început – cititorilor, aceste literaturi capătă o semnificație socială mai evidentă decât producțiile literare în limba latină; căci atât autorii textelor cât și interpreții, recitatorii lor, dezvoltau temele interesând publicul lor. Când acest public va evolua din punct de vedere cultural, ei își vor readapta mereu operele, aprofundând temele, rafinându-și mijloacele de expresie, sporindu-și capacitatea de analiză psihologică, perfecționându-și tehnicile poetice, și, prin urmare, obținând în felul acesta efecte estetice din ce în ce mai sigure.

1 „Se poate reaminti că, până la sfârșitul secolului al XIII-lea, cuvântul *laicus* era echivalent cu *illitteratus* (necunoscător al limbii latine – n.n. O.D.); ceea ce nu însemna că acești oameni, *illitterati*, erau lipsiți de orice cultură" (J. Paul). În schimb, termenul *clericus* însemna cum se știe, „școlar", „student", „om învățat", deci *litteratus*, trebuind neapărat să cunoască limba latină, – iar nu în mod necesar un om al Bisericii (Vd. *supra*, vol. 6, cap. *Educația și învățământul*).

POEMELE EROICE. ANGLIA: *BEOWULF*

Primele compoziţii epice versificate din Occident datează din perioada migraţiilor. Cântecele eroice şi celebrative – care vor sta la baza marilor eposuri medievale – au apărut în mediul aristocratic al războinicilor germanici, având deci un marcat caracter de castă. „Nu erau create, cântate sau răspândite de popor, nici nu îi erau adresate, şi nici nu erau în acord cu modul său de a simţi. Erau întru totul o poezie de artă, de inspiraţie nobiliară. Tratau situaţii şi fapte războinice ale unei clase conducătoare de războinici, măgulindu-i nemăsurata sa ambiţie, oglindind conştiinţa de sine a vitejiei sale şi morala sa tragico-eroică; şi nu numai că i se adresau ei ca singurului public de luat în seamă, ci din sânul ei proveneau – cel puţin la început – şi poeţii" (A. Hauser).

Este foarte probabil, într-adevăr, că primii poeţi epici din epoca migraţiilor erau războinici din suita regelui. Din unele texte ale timpului (de ex., din *Beowulf*) reiese că unii prinţi şi mari nobili se dedicau ei înşişi poeziei. Într-o fază următoare, aceşti poeţi diletanţi, ocazionali, vor face loc poeţilor profesionişti de curte – *Hofskald*-ul la germanii septentrionali, *Skald*-ul în Germania Occidentală şi Meridională, – în majoritate dinafara categoriei războinicilor.

Cel mai vechi poem eroic al popoarelor germanice este *Beowulf*[1]. Compus pe la mijlocul sec. VIII (manuscrisul existent a fost transcris însă în sec. X) şi relatând evenimente din secolele V şi VI – poemul, scris în anglo-saxonă – care, totuşi, nu menţionează nici Insulele Britanice, nici măcar ţinuturile de origine ale anglo-saxonilor – este scandinav prin conţinut şi prin localizarea acţiunii, poate chiar o adaptare a unei legende scandinave.

Prin anumite episoade, prin nobleţea de caracter a eroului, cât şi prin demnitatea susţinută a tonului, *Beowulf* este un poem istoric (de peste 3000 de versuri); predominant însă este elementul folcloric, de basm. Acţiunea se desfăşoară în trei episoade. Beowulf, un erou din neamul „geaţilor" (goţi din sudul Suediei) vine în ajutorul regelui danez Hrothgar, al cărui palat este atacat în fiecare noapte de monstrul Grendel, şi pe care într-o luptă corp la corp îl răneşte de moarte. Al doilea episod: muma monstrului îşi răzbună odrasla

1 „Fragmentele poeziei anglo-saxonă păstrate la British Museum, la Vercelli, la Exeter şi la Oxford sunt cele mai vechi exemple de poeme în întregul Occident al Europei" (Dan Grigorescu).

reluând atacurile; Beowulf coboară în sălașul ei – o peșteră în fundul unui lac sinistru – o ucide și îi aduce capul danezilor. Descrierea mlaștinilor în care trăiește muma lui Grendel este un puternic tablou al sumbrului peisaj septentrional:

Sălașul lor nimeni nu-l știe – sunt stânci viscolite,
de lupi căutate, poteci și limbi de pământ,
mocirle mâloase pe unde se-azvârle din munți,
sub umbra urcatelor vârfuri, pârâul ascuns
în matca pământului. Multă nu-i calea de-aici
la mlaștina-aceea: asupră-i atârnă
păduri țintuite de-a gerului furțuri
și codru-adumbrește potmolul și apa.
În fiece noapte nespusă minune se poate vedea,
văpaie pe valuri. De oameni vlăstar înțelept
n-a fost trăitor ca s-ajungă acele adâncuri.

(Trad. de Leon Levițchi)

Ultimul episod: ajuns rege al geaților, Beowulf domnește glorios timp de cinci ani, până când un balaur îi devastează regatul; eroul își salvează poporul ucigând balaurul, dar rănit și el în luptă moare împăcat că s-a sacrificat pentru supușii săi.

Caracterul de mare noblețe al eroului, vitejia faptelor sale (anunțând romanele cavalerești), curajul, spiritul de sacrificiu și devotamentul pentru poporul său, împrumută poemului o grandoare de autentică epopee. În același timp, se notează o discordanță evidentă între realismul unor descrieri (de peisaj, de obiceiuri, rituri, ospețe, etc) și elementele supranaturale sau momentele de idealizare a eroului și a curții regale. Impresia generală însă de apăsătoare melancolie și de tristețe deprimantă este permanentă. „Nimicnicia vieții, a curajului și a gloriei este aici mereu prezentă. Beowulf este din toate punctele de vedere un erou; este idealul forței active puse în serviciul binelui și triumfând asupra răului. Și cu toate acestea, lectura poemului este departe de a produce efectul de energie fortifiantă la care ne-am aștepta. Această glorificare a întreprinderii îndrăznețe lasă un gust amar (...) Viața apare aici tristă, iar efortul, zadarnic" (E. Legouis).

Ca realizare artistică a acestei elegii pentru moartea unui erou, semnificativă și impresionantă este descrierea riturilor funerare păgâne (cântul 43), – în care apare clară și tehnica poetică, cu specifica folosire a asonanțelor create de repetiția, de cinci-șase ori, a aceleiași vocale sau consonante în interiorul fiecărui vers; ceea ce

Inițiala D, – miniatură din *Biblia din Winchester* (sec. XII). – Biblioteca catedralei din Winchester.

creează un ritm puternic marcat, în concordanță intimă cu subiectul eroic al poemului, și o muzicalitate energică, stranie, – pe care traducătorul român a reușit să o redea cu o perfectă abilitate tehnică și o rafinată sensibilitate:

Pe-un plai, pe pământ, poporul geat
rug ridicat-a regelui lor, și roată jur–împrejur
arme aninat-au, albe armuri,
coifuri și chivăre, precum craiul ceruse;
și-n mijloc l-au pus pe măritul monarh,
cu durere jelindu-și domnul cel drag.
Apoi pe plaiul acela aprinseră ei
foc funerar fără seamăn de falnic. Fum se-nălța
în pâcle peste pojar; cu plânsul se împletea
vâlvătaia vuindă – vântul stătuse –
până ce focul a frânt fedeleșul de oase
și inima i-a mistuit. Moartea monarhului lor,
pierderea fără de preț cu patimă-au plâns-o.
Lacrimi de vaiet vărsând, vârstina văduvă,
cu păru-mpletit peste cap, prohod îi cântă,
bocet de moarte lui Beowulf, în bocet spunând
de vitrege vremuri de vaier ce-aveau a venire,
de negre năprasne și-ncaiere nenorocoase,
de-amar și robie. – Fumul ca o tămâie se mistui în tării.

(Trad. de Dan Duțescu)

FRANȚA. *CÂNTECUL LUI ROLAND*

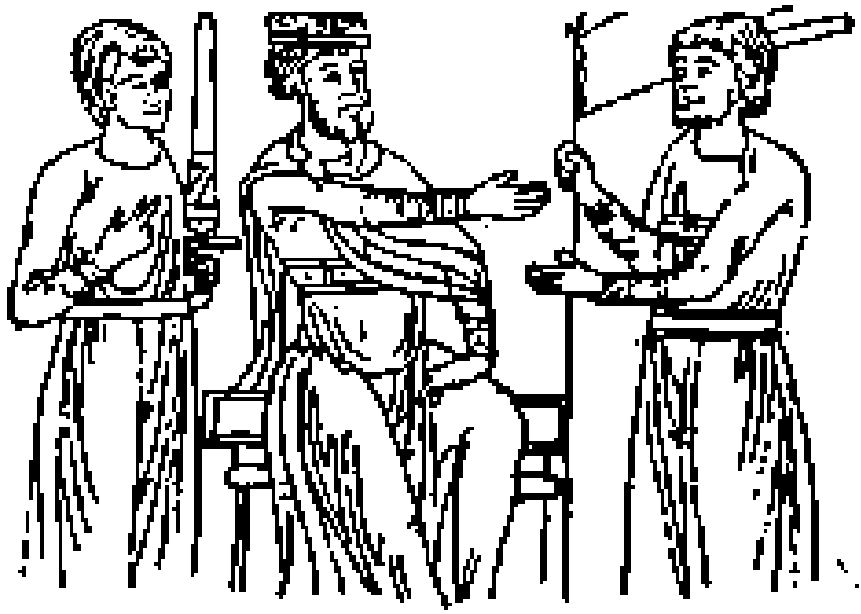
În Franța, marile poeme epice – *chanson de geste*[1] – „trebuie considerate, la origine, ca o adaptare la spiritul timpului lor și ca o lărgire, sub auspiciile Bisericii, a genului mai arhaic al vieților de sfinți" (J. Bédier). Numărul unor asemenea poeme care s-au păstrat este considerabil – peste 80; majoritatea în trei-patru versiuni diferite, și ale căror dimensiuni variază între 1.000 și aproape 20.000 de versuri (totalizând o masă de circa 800.000 de versuri). Compuse în perioada dintre ultimele decenii ale secolului al XI-lea și primii ani ai secolului al XII-lea, aceste „cântece de vitejie" au ca protagoniști pe Carol cel Mare sau mari feudali, în ipostaza de luptători ai Franței și ai creștinătății, ori de vasali răzvrătiți luptând împotriva suzeranului lor imperial, sau între ei.

În ce privește originea acestor poeme epice, problema rămâne încă în bună măsură controversată. În general însă este acceptată explicația potrivit căreia amintirea evenimentelor descrise s-ar fi păstrat în memoria colectivă și în cronicile mănăstirilor; eventual, acestea au fost celebrate, la scurt timp după data evenimentelor narate, în scurte compoziții epico-lirice (cf. G. Paris) – nu lipsite de influența tradițiilor epice orale germanice (Pio Rajna), – ale unor anonimi poeți populari (R. Menéndez Pelayo), datând probabil chiar din sec. IX (cf. G. Cohen) și reelaborate fiind în compoziții ample de cântăreții profesioniști (jonglerii) pentru a-i instrui și delecta pe pelerini în timpul popasurilor la mănăstirile aflate de-a lungul marilor drumuri de pelerinaj (cf. J. Bédier). În această operație de reelaborare într-o compoziție amplă și organică, clericii mănăstirilor – cu o oarecare cultură și cunoscători ai cronicilor – și-au avut și ei partea lor de contribuție colaborând cu jonglerii. – Ca formă, poemele sunt împărțite în cânturi (a căror lungime corespundea timpului disponibil pentru o singură „audiție", o recitare ocazională a lor de către jongleri), în strofe[2] de dimensiuni variabile, cu versuri

---

1 De la lat. *gesta* – în sens de „povestire istorică", a unor fapte memorabile, în general războinice, ale lui Carol cel Mare sau ale unor mari feudali; ceea ce s-ar putea traduce: „cântece de vitejie".

2 *Laisses*, sing. *lai*; cuvânt de origine anglo-saxonă, denumind două genuri poetice: *lai* narativ (în versuri de 8 silabe, cu rime plate), ilustrat cu cea mai mare strălucire de Marie de France și ale cărui subiecte sunt luate de obicei din ciclul arturian al Cavalerilor Mesei Rotunde; și *lai* liric, cântat la origine pe melodii celtice, în strofe având fiecare o altă melodie.



Ilustrație dintr-un manuscris din sec. XII al *Cântecului lui Roland*. – Biblioteca Universității din Heidelberg.

de obicei de zece silabe, și terminate în asonanțe care mai târziu vor fi înlocuite cu rime.

Cele mai vechi „cântece de vitejie" (*chansons de geste*) datează de la sfârșitul secolului al XI-lea; ar fi putut deci să fie influențate de tradițiile germanice. Perioada lor de marc înflorire și de largă difuziune va fi secolul al XII-lea; pentru ca, în secolul următor, multe din ele să fie transpuse în proză și să devină lungi romane curtene de aventuri. Spre sfârșitul secolului al XIII-lea, aceste lungi poeme epice elaborate sau reelaborate nu numai în limba franceză, ci și în latină, provensală, spaniolă, italiană, germană, celtă, engleză veche, olandeză, scandinavă, au fost grupate în compilații vaste, redactate în versuri alternând cu proză, prezentând întreaga istorie a unui erou sau a unui grup de personaje.

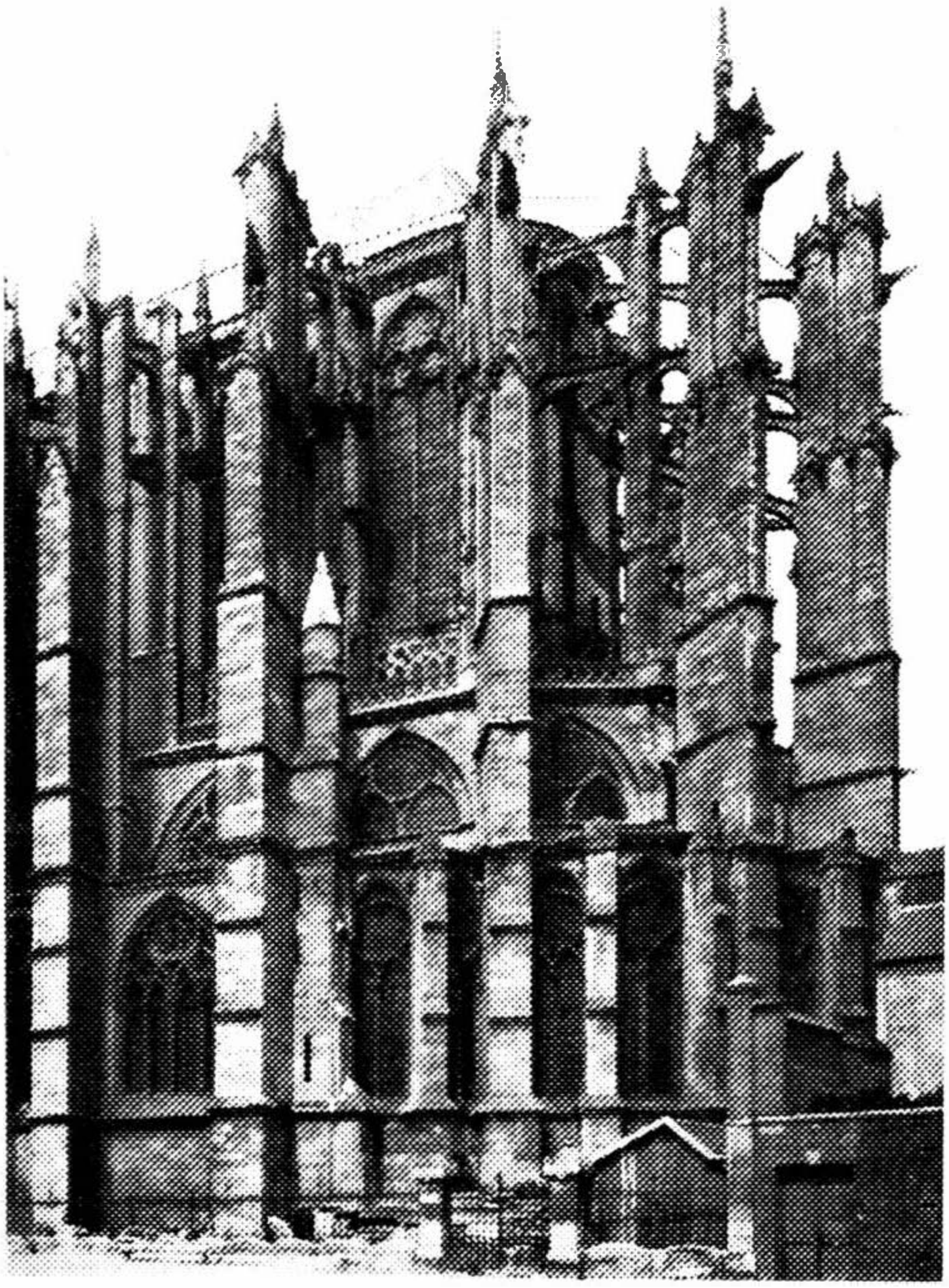
În ultimele decenii ale sec. XI a fost compusă capodopera genului, *Cântecul lui Roland* (deși, „manuscrisul din Oxford", versiunea cea mai veche și mai completă – o copie anglo-normandă – a fost scrisă în 1170). Subiectul, localizarea acțiunii, personajele și unele episoade au un fond de adevăr istoric: în 778, Carol cel Mare – care nu era încă împărat – este chemat să intervină în disensiunile dintre regii musulmani din Spania; în timp ce asedia Saragosa, răzvrătirea saxonilor îl obligă să ridice asediul și să se reîntoarcă; în strâmtoarea Roncevaux din Pirinei ariergarda armatei este atacată și decimată de bandele de briganzi munteni ale bascilor. Aceste date istorice au fost însă modificate și transfigurate de legendă, de

fantezia jonglerilor, de propaganda religioasă a epocii primelor cruciade, și amplificate cu numeroase personaje, episoade și amănunte. Încât, subiectul poemului (de 4.002 versuri) a căpătat următoarea formă:

Carol cel Mare luptă timp de 7 ani în Spania cucerind întreaga țară, în afară de Saragosa, – al cărei rege musulman Marsil nemaiputând rezista cere pace, cu gândul de a nu respecta apoi condițiile stabilite. Carol ține sfat cu paladinii săi între care numai contele Roland este pentru continuarea luptei până la capăt. Pentru a duce tratative cu Marsil – misiune foarte primejdioasă, știut fiind că păgânii obișnuiesc să nu își respecte cuvântul, Roland îl propune pe Ganelon, tatăl său vitreg și cumnatul împăratului; acesta socotindu-se jignit, jură să se răzbune. Împreună cu Marsil urzește trădarea: prin Ganelon regele păgân îi trimite lui Carol bogate daruri și promisiunea de a se creștina. Carol acceptă să se retragă, armata sa pornește spre Franța, apărată de ariergarda condusă – la propunerea perfidului Ganelon – de Roland. În trecătoarea de la Roncevaux, mica ariergardă este atacată de armata păgână de 100.000 de oameni. Deși prietenul său cel mai bun Olivier îl sfătuiește de trei ori să sune din corn pentru a cere ajutorul, Roland refuză, chiar rănit de moarte fiind, socotind că aceasta ar dovedi lipsă de curaj. – Episodul morții lui Roland este cel mai emoționant din întreaga epopee; iată un fragment[1], într-o versiune românească puțin cunoscută:

Roland presimte moartea-i c-o să vină,
Căci pe urechi curg creierii. Suspină:
„Pe soți în pace Dumnezeu să-i țină!"
El la Arhanghelul Gavril se-nchină.
Ia cornul ca să n-aibă nici o vină,
Și spada Durendal în ceea mână.
Departe, cât un arc săgeata-și mână,
Se-ndreaptă către Spania păgână.
Sub doi copaci frumoși, pe o colină,
Sunt patru lespezi mari: aci-n țărână,
Pe iarba verde cade și leșină,
Căci moartea lui aproape e să vină.
Roland izbește-n steiu de piatră tare,
Dar nu se farmă spada-i zdrobitoare.

1 Vedeți și remarcabila traducere integrală a lui Eugen Tănase (*Cântarea lui Roland*, 1974), și traducerea parțială, cu introducere și note de Sorina Bercescu și Victor Bercescu (*Poeme epice ale Evului Mediu*, 1978).



Absida catcdralci din Bcauvais (1227–1272)
cu sistcmul său complcx dc arc–butanţi.

Când vede că s-o frângă nu-i în stare,
Îşi zice lui, cu voce plângătoare:
„Cât eşti de albă şi de lucitoare,
Cum străluceşti şi scânteiezi la soare!
Pe-atunci Carol se afla-ntr-o vale.
Din cer veni solie vestitoare
S-o deie-acelui care seamăn n-are.
Atuncea craiul cel de viţă mare
Pe tine mi te-a pus la cingătoare.
Cu tine-am cucerit moşia mare
Ce-o ţine Carol cel cu barba-n floare.
Ah! pentru spada asta greu mă doare.
Mai bine mor, n-o las pe mâini barbare.
Păzeşte, Doamne,-a Franciei onoare!“

El vede-atunci că viaţă-ntr-ânsul nu-i,
Spre Spania culcatu-s-a pe-un grui.
Se bate-n piept, tresare pieptul lui:
„Mărturisesc acuma cerului

Păcatele pe care le făcui,
Mari și mărunte, de când mă născui
Și până azi, când doborât căzui".
Mănușa dreapt-o-ntinde Domnului,
Și îngerii coboară-n jurul lui.

Conte Roland sub pin culcatu-s-a,
Și fața-i și-a întors spre Spania.
De multe lucruri el își amintea,
De țări cu care-ntinse moșia,
De dulcea Franță și de gintea sa,
Și de francejii căror drag era,
De Carol, domnul său, ce-l ocrotea/.../
El Domnului mănușa i-o jertfea,
Arhanghelul Gavril că i-o lua.
El capul lui pe braț îl apleca
Și-ncrucișându-și mâinile murea.
Pe heruvimi Domnul îi trimitea,
Pe -Arhanghelul Mihai de-asemenea.
Cu ei și sfântul Gavriil venea
Și sufletu-i în rai că mi-l ducea.

(Trad. de Teodor A. Naum)

În final, Carol se întoarce, distruge armata lui Marsil, apoi pe cea a 40 de regate arabe venite în ajutor, francii pătrund în Saragosa, iar Marsil moare de supărare; la curtea din Aix, Ganelon este judecat și executat pentru trădare, iar Bramidona, văduva lui Marsil, va cere să fie creștinată.

Pentru a satisface predilecțiile ascultătorilor, *Cântecul lui Roland* abundă în inexactități, exagerări, anacronisme și elemente miraculoase creștine; geografia poemului este fantezistă, obiceiurile nu sunt notate cu exactitate, analiza sentimentelor este rudimentară, caracterele sunt schițate în câteva linii, dar puținele detalii precise individualizează suficient personajele. Domină impresia de forță și de grandoare, sugerată de cele câteva – dar esențiale – elemente de mentalitate feudală. Roland este personificarea însăși a eroismului temerar, a onoarei cavalerești, a prieteniei, a dragostei pentru „dulcea Franță", a lealității și devotamentului unui vasal pentru suzeranul său regal. Carol este regele feudal – *avant la lettre* – idealizat, mare conducător militar, înțelept, drept, cu momente de emoționantă umanitate. Ganelon însuși nu este un simplu trădător comun; este un nobil viteaz pe care însă orgoliul îl împinge la răzbunare și la trădare. Arhiepiscopul Turpin este tipul înaltului

prelat, în același timp nobil feudal războinic. Cele două personaje feminine, Aude și Bramidona, au roluri secundare; sentimentul iubirii este absent (cu excepția unui singur moment: al morții logodnicei lui Roland). Descrierea naturii intervine foarte rar și se rezumă la câteva notații fugare, sau la peisaje stranii:

În țara lui se spune că n-ar fi
De soare rază, grâul n-ar rodi,
Nu cade ploaie, roua nu s-arată,
Ci totu-i piatră neagră-ntunecată
. . . . . .
Munții-i înalți, văile-ntunecate,
Stânci cenușii cu pasuri blestemate

(Trad. de Victor Bercescu)

În schimb sunt numeroase amănuntele exotice și pitorești; dar interesul poetului se concentrează asupra situațiilor și sentimentelor. Totuși, poemul nu poate evita un ton general monoton; este impresia pe care o dă lectura continuativă a textului – care însă nu era destinat lecturii, ci recitării fragmentare, cu acompaniament instrumental, și cu repetiții intenționate, necesare reținerii atenției ascultătorilor. Nu lipsesc, în fine, nici subtile asociații (cum s-a văzut în primul fragment) ale unor momente dramatice cu cadrul de natură în care se desfășoară:

Spre-amiazi un întuneric se lasă plin de frică.
Nu vezi decât când norii un fulger îi despică.
Tot omul care-l vede se înspăimântă foarte.
Zic mulți: „Sosit-a ceasul să ne gândim la moarte,
Sfârșitul lumii, oameni, acuma a venit"
Ei nu știu adevărul, căci este alt sfârșit:
Al contelui Roland, ce-l plânge firea toată.

(Trad. de Eugen Tănase)

Influența *Cântecului lui Roland* asupra poeziei epice din Franța și din alte țări a fost considerabilă. Prima prelucrare în limba germană a subiectului este poemul (de 9.094 de versuri) în germana veche, *Roulandes Liet*[1]. În sec. XIII, o versiune a epopeii apare și în

1 Compus între 1131-1133 de un cleric, Konrad din Regensburg; care, declarând că traduce prima redactare (pierdută), în realitate amplifică la mai mult decât dublu originalul, intercalând numeroase descrieri de bătălii, discursuri lungi și plictisitoare pasaje moralizatoare (Carol cel Mare și Roland devenind martiri creștini, mai degrabă decât niște războinici).

Norvegia – *Karlamagnus Saga.* În Italia Renașterii, personajul Roland apare transfigurat din luptător în îndrăgostit, în marile poeme ale lui Luigi Pulci (*Morgante Maggiore*), Matteo Maria Boiardo (*Orlando innamorato*) și Ludovico Ariosto (*Orlando furioso*)[1].

GERMANIA. *CÂNTECUL NIBELUNGILOR*

Relatând fapte istorice mai vechi decât cele din *Cântecul lui Roland*, păstrând încă urme evidente din legendele mitologice scandinave, având o atmosferă mai sumbră, psihologii barbare și un ton general mai arhaic, marele epos german *Cântecul Nibelungilor*[2] are în schimb o structură compozițională mai complexă, personajele sunt mai subtil analizate, iar prima parte a poemului are chiar unele aspecte, anacronice, care evocă perioada mult ulterioară evenimentelor narate, a cavalerismului și feudalismului matur.

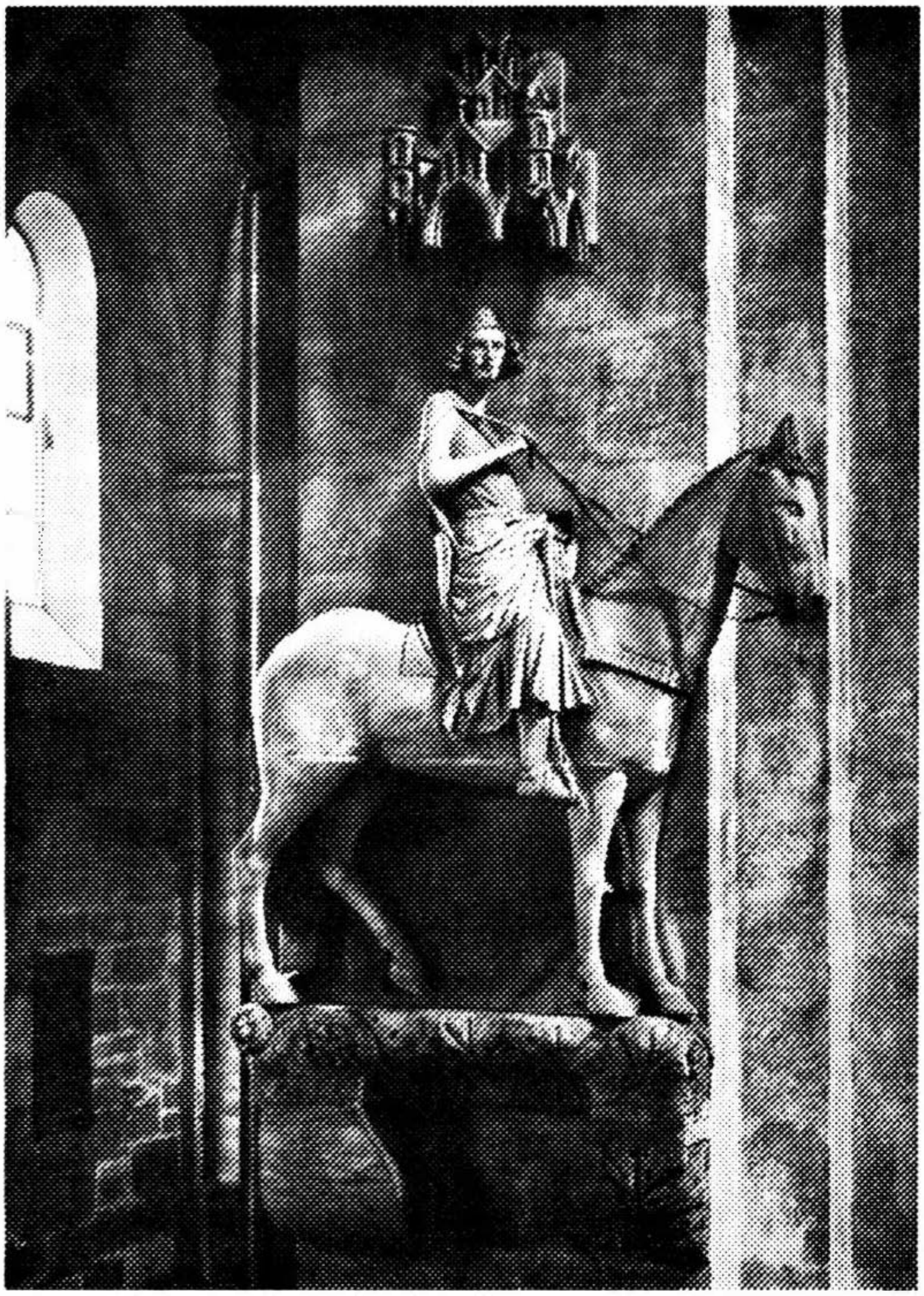
Pe de altă parte, dacă primele redactări (azi pierdute) ale cântecelor despre Siegfried și Brunhilda s-au răspândit pe cale orală în toate țările nordice (reproduse fiind apoi în *Edda*), în schimb la începutul secolului al XIII-lea când legenda nibelungilor a căpătat – în regiunea Austriei actuale – forma definitivă, procesul de reelaborare (de către un autor anonim) a poemului într-un tot unitar și organic a încorporat și elemente derivate din lumea feudală și cavalerească. Totodată, reelaborarea a suferit și ușoare influențe creștine (morala și riturile creștine menționate aici rămânând pur exterioare). În fine, poemul evidențiază și influențe din epica franceză, spaniolă și celtică[3]. Forma ultimă, cea actuală, s-a îndepărtat astfel de forma sa originară.

Cu toate acestea, pe lângă subiect, spiritul însuși al eposului german exprimându-se prin temă – fatalitatea soartei, înfruntarea tragică a eroului cu propriul său destin – este propriu cântecelor eroice ale epocii migrațiilor; în timp ce eroii din *Cântecul lui Roland* (și din alte poeme epice din ciclul carolingian) au un simț al patriei

1 Să mai adăugăm: drama lui Lope de Vega, *Tinerețea lui Roland*, baladele lui Uhland, La Motte-Fouqué, Fr. Schlegel, A. de Vigny.

2 *Nibelungen* (în scand. *Niflungar*), un neam legendar de pitici al căror rege este Nibelung („fiul ceților", „al întunericului", al lumii subpământene); posesori ai unei imense comori (*Nibelungenhort*), pe care Siegfried pune stăpânire după ce îl ucide pe Nibelung. Posesorii acestei comori, oricare ar fi ei – războinicii lui Siegfried, apoi burgunzii, după moartea eroului, – vor purta numele de „nibelungi".

3 Din *Girard de Rousillon*, *Infanții de Lara* și *Mabinogion*. Cf. Kurt Wais, *apud* C. Grünanger. – Dintre cele aproximativ 30 de manuscrise păstrate, mai importante sunt cele de la Hohenes (cca 1225), St. Gall (cca 1250) și München (cca 1279).



„Cavalerul din Bamberg". Celebra statuie considerată simbolul spiritului cavaleresc. Către 1237. – Catedrala din Bamberg.

și al statului, luptă și mor pentru alte idealuri – pentru credință și pentru „dulcea Franță" – caracteristice unei perioade istorice mai târzii. Or, tocmai pentru faptul că autorul *Cântecului Nibelungilor* „cunoștea aproape toate izvoarele poemei germanice și era la curent cu poezia curteană-cavalerească a literaturii franceze și germane a timpului, și că își formase pe baza acestora gustul poetic, nu i-a fost deloc ușoară sarcina de a adapta dorințelor curților, a auditorilor timpului său, o materie atât de diversă și care mai păstra – cu toate diferitele remanieri succesive – mult din străvechiul spirit; un spirit eroic înclinat spre mitic și fabulos, necreștin și necavaleresc încă" (G.V. Amoretti). Reușita lui, prin urmare, a fost înainte de toate aceea de a fi dat o coeziune perfectă unor elemente eterogene[1],

1 „Într-o bună măsură, măreția *Cântecului Nibelungilor* rezidă tocmai în această constantă tensiune dintre spiritul vechilor legende și spiritul societății curtene" (G. Zink).

încât, prima parte, *Moartea lui Siegfried* (1142 de strofe de câte 4 versuri, narând 19 episoade-aventuri) și a doua, *Răzbunarea Kriemhildei* (1237 de strofe, în 20 de episoade) „își corespund simetric, ca de la cauză la efect, indisolubil unite una de alta de motivul etic dominant și de figurile celor trei protagoniști, Siegfried, Hagen și Kriemhilda: eroul, ucigașul și eroina răzbunătoare" (C. Grünanger).

În prima parte predomină elementele legendare și fantastice, consemnate în *Edda*, transpuse însă într-o ambianță feudală de curte. Tânărul și viteazul prinț Siegfried (Sigurd în cânteccle *Eddei*, Sivrit în textul vechi, german), care cucerise și stăpânea acum comoara nibelungilor, vine cu ceata sa de războinici la curtea din Worms a regelui burgund Günther (scand. Gunnar), îl ajută să învingă pe dușmanii săi saxoni și danezi, și îi cere de soție pe sora lui, preafrumoasa Kriemhilda (scand. Gudrun). Momentul întâlnirii tinerilor este descris cu grația stilului cavaleresc, caracteristic acestei prime părți:

Când l-a văzut, domnița la față s-a schimbat,
Și-a-mbujorat obrajii. Apoi l-a salutat:
„– Fii, cavalere Siegfried, la noi binevenit!"
Primirea drăgăstoasă în inimă căldură-a răscolit.

El s-a-nchinat îndată; ea mâna i-a luat.
Ce bucuros voinicul lângă domniță-a stat!
Se-apropie de dânsa și ochi în ochi privesc
Și prințul și domnița. În dulce taină ochii lor vorbesc.

(Trad. de Virgil Tempeanu)

Günther consimte, cu condiția să-l ajute să o cucerească pe Brunhilda, războinica regină a Irlandei care își supunea în prealabil pretendenții la trei fatale probe de forță. Cu ajutorul unei glugi fermecate care-l făcea invizibil (*Tarnkappe*), Siegfried o învinge, o aduce la curtea lui Günther, ajutându-l pe rege și a doua oară să înfrângă îndărătnicia aprigei regine, – care este convinsă că și de astă dată cel care o câștigase fusese Günther. Nunțile lui Siegfried și Günther au loc în aceeași zi. În urma unei certe cu Kriemhilda (și din acest moment ritmul povestirii devine mult mai alert), Brunhilda află de la aceasta subterfugiul a cărei victimă căzuse de două ori. Pentru a-și răzbuna onoarea profund jignită, ea îl pune pe Hagen „cel crud" (*der Grimme*) să-l ucidă pe Siegfried; și Hagen îl ucide prin viclenie:

În juru-i, toată iarba de sânge s-a-nroșit,
Crunt se lupta cu moartea, dar mult n-a mai trăit,

Căci strămutarea morții adânc l-a săgetat.
A vrut să mai vorbească, dar n-a putut: răsuflarea-i s-a tăiat.

Apoi Hagen ascunde comoara adusă de Siegfried la Worms (și deci „nibelungi" vor deveni acum noii posesori, burgunzii) sub apele Rhinului, într-un loc știut numai de Günther și Hagen.

Partea a doua a eposului are la bază un fapt istoric: distrugerea primului regat burgund de pe Rhinul mijlociu, cu capitala la Worms, în anul 436, când și regele burgund Gundihar a căzut pe câmpul de luptă.

După ce „ani treisprezece plâns-a pe scumpul său bărbat", Kriemhilda acceptă să se căsătorească cu regele hunilor Etzel (Attila, scand. Atli), cu gândul că astfel va putea să răzbune, cu ajutorul acestora, uciderea lui Siegfried. Ocazia se ivește după alți doisprezece ani, când ea îl convinge pe Etzel să-i invite la curtea lui pe Günther cu întreaga lui suită (în fruntea cu Hagen), ca să sărbătorească împreună ziua solstițiului de vară. Burgunzii bănuiesc capcana, – dar refuzul lor ar fi dovedit o lipsă de curaj. După pregătirile și întâmplările survenite pe drum (a căror povestire ocupă jumătate din această a doua parte a poemului), căpeteniile, însoțite de zece mii de ostași și slujitori, ajung la curtea lui Attila, – unde se aflau și principalul vasal Rüdeger – „părintele virtuții" – și regele ostrogot Dietrich von Bern (Theoderic din Verona). În ultimele 11 cânturi (600 de strofe) evenimentele se succed într-un crescendo grandios. – După ce, bine primiți și ospătați, asistă la slujba din biserică și la un turnir, încep încăierările, Kriemhilda poruncește să se dea foc sălii în care se aflau adunați burgunzii; în dogoarea flăcărilor:

– Un altul strigă tare: „Murim! Vai! S-a sfârșit!
La ce ne-ajută-acuma că bine ne-au primit?
Pierim curând, prieteni! O, dacă s-ar sfârși!
Și setea-ngrozitoare în focu-acesta nu m-ar chinui!"

Răspunde-atuncea Hagen: – „Cel care-i însetat
Să bea îndată sânge! Vă spun adevărat,
Că sângele-n dogoare e dulce la băut,
Mai bun chiar decât vinul! Eu gustul lui de mult l-am cunoscut".

Îngenunchiat-a unul lângă un mort și-a strâns
În coiful său din rană tot sângele ce-a curs,

Îl bea fără oprire, că-i tare însetat.
Găsește că plăcut e, deși în viața lui n-a mai gustat.

Dietrich află că toți războinicii săi au pierit; îi înfruntă pe Günther și pe Hagen, îi aduce în fața Kriemhildei, care îi promite să le cruțe viața; dar ea îl decapitează pe Günther și, cu spada păstrată de la Siegfried, pe Hagen, când acesta refuză să îi dezvăluie unde e ascunsă comoara. La urmă, bătrânul Hildebrand, maestrul de arme al lui Dietrich, o ucide pe cea care nu își ținuse cuvântul dat și a cărei sete de răzbunare cauzase pieirea atâtor mii de războinici. Și poemul se încheie pe acest fundal oribil de carnaj:

Împrăștiați în juru-i eroii morți zăceau.
Crăiasa-i ciopărțită. Cei ce-au rămas plângeau.
Attila luă de mână pe Dietrich lăcrămând:
Plângeau tăcuți pe-atâția care-au murit cu arma-n mâini luptând...

Greimea oștii toată în sânge jos zăcea;
Plângea Attila tare, norodu-ntreg plângea.
Cu jale se sfârșise ospățul cel crăiesc,
Cum bucuria-n jale se schimbă-adesea-n traiul omenesc.

Ce să vă spun de cele ce s-au mai întâmplat?
Atâta doar: că lumea s-a fost întunecat.
Au plâns femei și fete amar și îndelung.
Sfârșită e povestea: acesta este Cântul Nibelung.

(Trad. V.T.)

Pe acest fundal de anarhie, devastări, barbarie și prevestiri sinistre, de cupiditate, răzbunări, ură, trădări, cruzimi și crime atroce – în care însă pătrund și momente de loialitate, devotament, de judecată pașnică și înțeleaptă, – fatalitatea inexorabilă planează asupra oamenilor, ducându-i implacabil la un final violent. Personajele se detașează în linii nete. Viteaz, frumos, distins în purtări, Siegfried[1] este exaltat ca un luminos exemplu de prietenie, deși imprudenta sa indiscreție declanșează consecințe funeste. La sfârșitul părții întâia Siegfried piere, Brunhilda dispare, Günther rămâne o figură ștearsă; protagoniștii dramei rămân Kriemhilda și Hagen – prin al căror duel neînduplecat autorul a realizat unitatea profundă a

1 La origine, un personaj de basm; sau de mit, simbolizând lupta luminii cu întunericul (Hagen), sau, având eventual un fond istoric: tot atâtea interpretări posibile.

poemului[1]. Attila însuși apare aici transfigurat de legendă: nu mai este „biciul lui Dumnezeu", ci un suveran pașnic, măsurat, ospitalier, nu lipsit și de alte trăsături de umanitate.

Kriemhilda, la început o tânără sfioasă, apoi o soție afectuoasă și mândră, în fine văduva care nu mai trăiește decât pentru a-și răzbuna soțul transformându-se în cele din urmă într-o furioasă erinie: nici o neconcordanță între actele ei, nici o inconsecvență în evoluția acestui caracter, în care permanent rămâne sentimentul ei de dragoste pentru Siegfried. – Epoca reflectată în partea a doua a operei se recunoaște în figura lui Hagen. Trăsătura dominantă de caracter a acestuia este orgoliul nemăsurat, la început odios, lipsit de orice scrupule, dar totodată loial, devotat stăpânilor săi, regii burgunzi, și un războinic curajos, admirat și de Attila („Eroul cel mai bun/ Care-a purtat vreodată un scut – pe față-o spun! – /Ucis de o femeie! Oricât l-a vrăjmășit/Îmi pare rău de dânsul. Un altul mai viteaz nici c-a trăit!"). – „Scenele în care Kriemhilda și Hagen se înfruntă sunt printre cele mai frumoase ale poemului. Ele îi permit autorului să-și desfășoare toate resursele artei; el se arată aici foarte abil în a nota cele mai tainice mișcări ale sufletului, a construi un dialog de o vigoare și o concizie dramatice, de a rezuma într-un gest sau o atitudine, ansamblul unei situații" (C. Zink).

Cântecul Nibelungilor nu este însă numai oglinda unor moravuri barbare. Alături de acestea sunt consemnate aici și normele etice ale acestei aristocrații războinice: ospitalitatea, frăția de arme, loialitatea, datoria sacră de a da ascultare stăpânului, inviolabilitatea jurământului și a credinței jurate. Se mai remarcă apoi, aici, importanța acordată ceremonialului; sau, plăcerea cu care poetul descrie serbările fastuoase, și în care se exprimă bucuria de viață a societății feudale; sau, în primele cânturi, nota curteană în delicata descriere a unei iubiri născânde (dintre Siegfried și Kriemhilda).

În sfârșit, dacă limba *Cântecului Nibelungilor* este lipsită de muzicalitate și bogăție lexicală, folosind adesea formulele stereotipe ale tradiției orale, în schimb are concizie, energie, recurs la expresii populare și o coloratură ușor arhaică în vocabular; iar în momentele

1 „Acest duel nu epuizează, firește, bogăția dramatică și psihologică a poemului. Cât de emoționantă este, de pildă, figura markgrafului Rüdeger, care, în prada unui teribil conflict între prietenia ce îl leagă de regele burgunzilor și îndatoririle față de suverana sa nu vede altă ieșire decât moartea în luptă" (C. Zink). – Pentru C. Grünanger, acest personaj este „figura cea mai complexă și care reflectă în modul cel mai complet idealul poetului".

cele mai dramatice dialogul are o forță cu totul deosebită. Și cu toate că „nici un poem al epocilor vechi sau modeme nu acumulează o asemenea cantitate de omoruri într-un spațiu atât de redus, ceea ce frapează în primul rând este tonul simplu și calm al povestirii" (A. Bossert). – Este tonul unei epopei a cărei scenă este întreaga Europă, de la coastele Mării Baltice până în Câmpia Tisei, și ai cărei actori sunt numeroasele popoare barbare, de burgunzi, saxoni, danezi, huni, ostrogoți și alții; este cu adevărat o epopee a Europei epocii migrațiilor[1].

SPANIA: *CÂNTECUL CIDULUI*

Primul monument al literaturii castiliene care s-a păstrat, *Cântecul Cidului*, este unanim considerat expresia cea mai pregnantă a spiritului național spaniol[2].

Poemul are un caracter eminamente istoric. Nu numai protagonistul, ci aproape toate personajele prezentate au avut o existență reală. Faptele narate sunt de asemenea reale, consemnate în cronicile timpului, fantezia poetului intervine doar în câteva cazuri[3]. Și geografia poemului este exactă: locurile, localitățile și populațiile amintite corespund celor verificabile și azi. Poemul fiind compus către 1140 (deci la numai patru decenii de la moartea eroului, în 1099), „jonglerului nu i-ar fi fost nici ușor și nici îngăduit să schimbe psihologia unor personaje sau desfășurarea unor evenimente atât de recente, – și care se presupunea că au rămas atât de proaspete în amintirea publicului care îl asculta, cât și în propria sa memorie" (E. Diez-Echarri, J.M. Roca Franquesa).

În urma unui conflict cu puternicul conte Garcia Ordoñez, cavalerul Rodrigo (Ruy) Diaz de Bivar este trimis în exil de către regele Alfonso VI; vasalii săi se hotărăsc să-l însoțească. După o

1 Legenda Nibelungilor a fost prelucrată în opere ale lui Hans Sachs (1557), Fr. de la Motte-Fouqué, Fr. Hebbel (în trilogia *Nibelungii*), Richard Wagner (în tetralogia *Aurul Rhinului*), etc.

2 Transmis într-o copie unică (din 1307), acest manuscris are 3.730 de versuri, scrise pe 74 de foi de pergament. (Lipsesc o filă de la început, una de la mijloc și una spre sfârșitul manuscrisului).

3 În apariția arhanghelului Gabriel prezicând victoriile Cidului, în episodul înșelării debitorilor evrei, în scena cu leul, sau în schimbarea numelui celor două fiice ale eroului.

slujbă în biserică, Cidul[1] își ia adio de la fiice și de la soția sa Ximena[2]. Momentul despărțirii, emoționant tocmai prin simplitatea exprimării, subliniază de la început nota caracteristică a întregului poem: interesul limitat pentru strălucitele fapte de arme ale eroului, relevându-se în schimb aspectele private, familiale din biografia sa – ceea ce dă și un suflu epic mai atenuat acțiunii – și, în general, nota sa de cordială umanitate:

Când ruga au sfârșit, iar slujba-au ascultat,
Se-nchină și-apoi ies, zoriți de cea plecare.
Ruy Diaz pe Jimena la piept o strânge tare;
Dona Jimena mâna Cidului o sărută,
Plânge din ochi amar, durerea ei e mută!
Iar el spre-a' sale fiice se-ntoarce, le privește:
„Vă-ncredințez Acelui ce lumea stăpânește,
Ne despărțim și nu știu care e marea-i vrere".
Plângând din ochi amar, cu chin și cu durere,
Ca unghia de carne așa s-au despărțit.

(Trad. Eugen Tănase)

Intrând în serviciul regelui musulman din Saragosa (colaborarea militară ocazională și interesată dintre spanioli și mauri corespunde de asemenea realității istorice), Cidul îl învinge și îl ia ostatec pe contele Barcelonei. Apoi, din însărcinarea regelui Alfonso, Cidul asediază (timp de trei ani) și cucerește Valencia. Din nou o ocazie pentru poet de a introduce câteva accente de duioșie:

Acelor din Valencia lecția grea le-a dat,
Ascuns stă și se teme de el întregul nat;
Rău mare le-a făcut, livezi le-a pustiit,
În cei trei ani Ruy Diaz de pâine i-a lipsit.
Nu știu ce să mai facă, amar se văicăresc,
De ori și unde-ar cere o pâine, nu primesc;
Părinți, copii nu pot sfat, ajutor a-și da,
Și prietenul pe prieten nu-l poate mângâia.
Nenorocire mare-i să n-ai un colț de pâine,
Să vezi murind de foame copii, femei bătrâne.

Ajuns stăpân al Valenciei, și după alte victorii contra maurilor, Cidul îi trimite regelui său noi daruri și prada de război. Infanții de

1 Cuvânt arab – *sayyid*, – însemnând „stăpân", „domn"; în sens figurat: „voinic", „viteaz"; cuvânt cu care eroul este denumit în poem și în tradiția populară: Cid Campeador (în sp. „luptător").

2 Sau Jimena (se pronunță: „Himena").

Carión, tineri din aristocrația cea mai înaltă, îi cer fiicele în căsătorie, știindu-le că vor primi o mare zestre; Cidul acceptă, la intervenția regelui care îl iartă, permițându-i să se reîntoarcă din exil. Cum infanții se dovedesc fricoși și lași, iar Cidul îi persiflează, ei se hotărăsc să se răzbune: întorcându-se cu soțiile în Castilia, pe drum într-o pădure le abandonează după ce le-au maltratat. La rugămințile Cidului de a-i face dreptate, regele îi cheamă pe infanți la curte, unde are loc „judecata divină", duelul dintre luptătorii Cidului și infanți – nepoții lui Garcia Ordoñez:

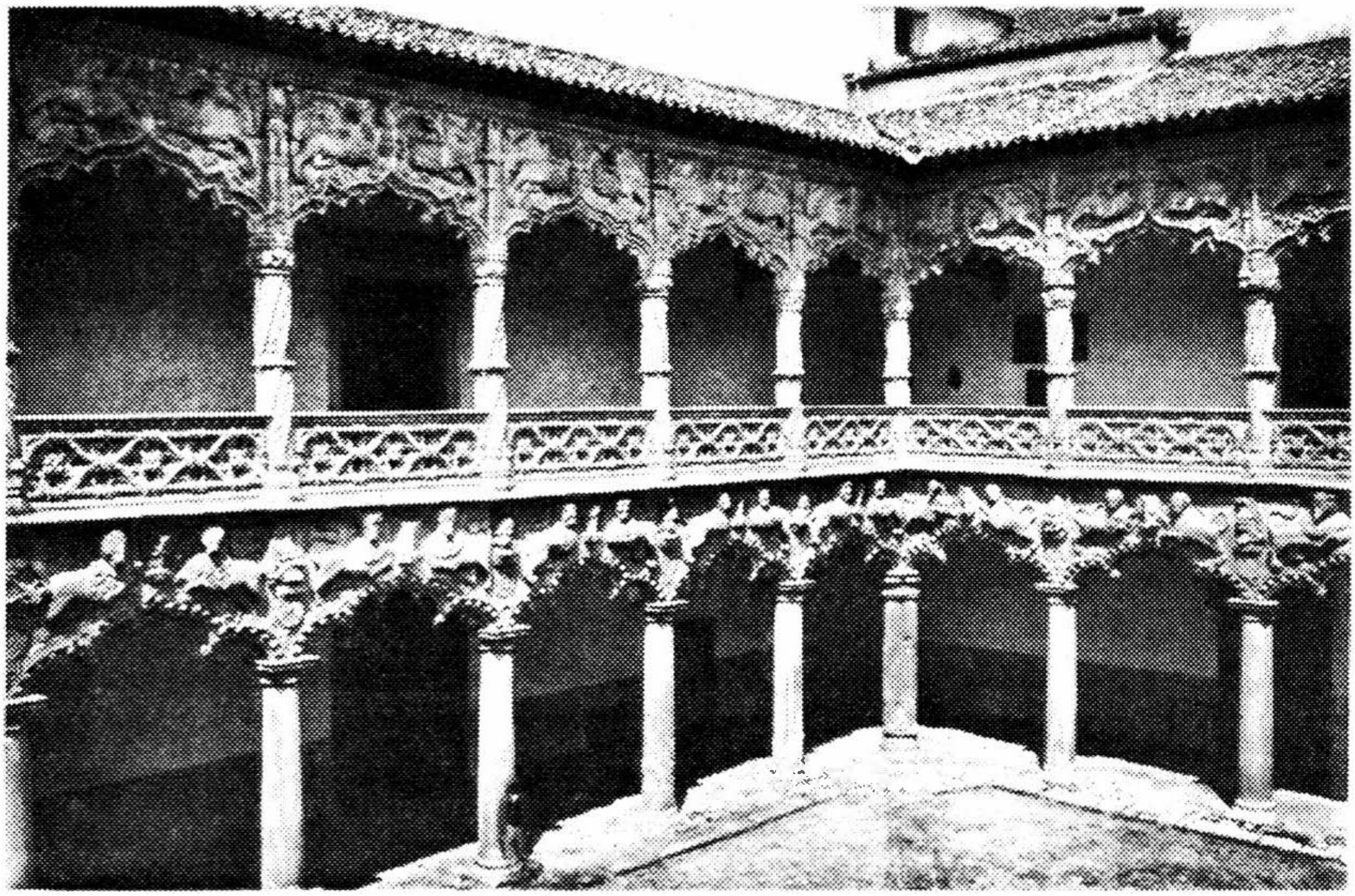
Pero Bermúdez cel ce-ntâi a provocat,
Se-ndreaptă spre Fernando Gonzálvez mâniat;
Gonzálvez îi străpunge lui Pano bunul scut,
În gol pătrunde lancea, trupul nu-l nimerește,
În două locuri însă coada de lemn plezнește.
Rămâne-n șa Bermudez, nu șovăie defel.
În schimbul loviturii, o alta dă și el,
În buclă nimerește care-n fărâme sare,
Nu-i mai servește scutul lui Fernand de-apărare;
În piept i-mplântă lancea de inimă aproape,
Și pe Gonzálvez poate doar platoșa să-l scape;
Din rânduri trei de zale doar unul nu-i străpuns,
Cămașa, căptușeala și zala au pătruns,
De-o palmă-adânc în carnea ce prinde-a se roși,
Pe gură, lui Fernando, cald sângele-i porni,
Și chingile-i se rup, nu-i mai sunt de folos,
Pe cal întâi el cade și-apoi de-acolo jos.

Infanții sunt învinși. Între timp, fiicele Cidului sunt cerute în căsătorie de infanții de Navarra și Aragón:

Cu cinste multă Cidul Meu le căsătorește,
Gloria lui cea mare, acuma mai mult crește;
Căci fiicele-n Navarra, și-Aragón sunt regine,
Neam e cu-ai Spaniei regi, precum știe oricine.

(Trad. E.T.)

Tema centrală a poemului este deci triumful și elogiul unui cavaler, nedreptățit și lovit în demnitatea sa de om și în afectele sale familiale. Don Rodrigo făcea parte din mica nobilime (în poem marea nobilime apare rar și într-o lumină nefavorabilă); dar în Castilia, diviziunea între rangurile nobiliare nu era prea rigidă, iar bravura personală și bogăția compensau disparitatea dintre aceste ranguri: de aici, „un puternic spirit individualist, conștiința fermă a



„Palacio del Infantado“ din Guadalajara (Spania). Ornamentație într-o combinație de stiluri *mudéjar* și *plateresc*. – Către 1500.

propriilor posibilități, o vie apreciere a acelor daruri personale care, într-o societate nu complet închisă și în expansiune, sunt factorii determinanți ai poziției sociale“ (A. Varvaro, C. Samonā). – În acest cadru, social și religios, se remarcă totodată aici și lipsa unei preconcepute ostilități între creștini și musulmani (chiar dacă idealul *Reconquistei* întreținea elanul războinic contra maurilor); de unde, și o atmosferă de toleranță religioasă, și chiar de simpatie umană, – ca în fragmentul citat, referitor la anii asediului Valenciei.

Cântecul Cidului trădează și urmele unor influențe din cântecele *de geste* franceze, îndeosebi din *Cântecul lui Roland*[1]; dar istoricitatea eroului (n. 1043, m. 1099), psihologiile și peisajul Castiliei sunt redate cu o forță și o veridicitate unice. În principal, valorile realiste sau motivele subiective și pasionale sunt mult mai accentuate aici; Cidul nu apare cu atributele idealizate ale lui Roland

1 De ex., în repetările unor descrieri, în rugăciunile care au la bază texte hagiografice, în exprimarea unor sentimente sub o formă aproape identică, în unele paralelisme între personaje. – După R. Menéndez Pidal, poezia epică spaniolă este de filiație vizigotă. „Societatea care apare în poemul Cidului este esențialmente vizigotă, prin anumite obiceiuri (regele se sfătuiește cu vasalii săi; obiceiul de a da nume spadei (aici, Tizona și Colada – n.n. O.D.), organizarea oastei ca un ansamblu de prieteni și vasali în jurul seniorului lor, spiritul de independență, etc.)“ (G. Mancini).

sau Siegfried, faptele sale de arme excepționale nu sunt în afara posibilităților umane, natura și succesiunea evenimentelor sunt perfect logice, narațiunea urmează strict linia unei biografii a protagonistului; o biografie ce „urmărește descrierea unui aspect de viață mai intimă, – prin ceea ce eroismul Cidului nu este deloc diminuat; dimpotrivă, aceasta îl face să fie mai uman și, într-un anumit sens, mai național" (G. Mancini). Ritmul narațiunii este rapid, direct, stilul este sobru și precis, fără ample descrieri sau metafore căutate; versurile sunt de lungime variabilă (între 10 și 20 de silabe), în timp ce asonanța este preferată rimelor[1].

RUSIA.
CÂNTECUL DESPRE OASTEA LUI IGOR

Al cincilea poem epic medieval reprezentativ – de o concepție și modalitate artistică radical diferite – este *Cântecul despre oastea lui Igor*[2]. Descoperit în 1795, unicul manuscris al operei – pierdut în incendiul Moscovei din 1812 – data de la sfârșitul secolului al XII-lea.

Perosnajul principal și evenimentele narate au un fond istoric: lupta statului din Kiev contra cumanilor; expediția din 1185 condusă de Igor, cneazul Novgorodului de Nord, terminată printr-o înfrângere și căderea în captivitate a cneazului. Poemul descrie – în dimensiunile sale reduse, de numai 828 de versuri – viața nobililor petrecută în lupte și vânătoare, totodată evocând și existența nefericită a poporului de rând. Cele trei părți, distincte, sunt precedate de o introducere, în care poetul anonim asigură ascultătorii că va relata fapte adevărate, – nu cum ar fi făcut legendarul cântăreț Boian, „privighetoarea lumii vechi... sărind cu închipuirea sus în pom" –

1 Cidul a devenit imediat personajul a numeroase poeme epice (*romances*), adunate în *Romancero*-ul lui Sepúlveda (1551), în *Romancero del Cid* (1612); iar în literatura cultă va apare în *Cronica* din 1344 a lui Alfonso X el Sabio, în două piese ale lui Guillen de Castro (1603, 1613) – sursa *Cidului* lui Corneille (1636), – într-o piesă a lui Tirso de Molina și în numeroase alte opere, spaniole și din alte țări.

2 Sau „expediția" (*polcu*) lui Igor. Textul original, scris continuativ, a fost reconstituit în măsură metrică de către traducătorii săi în limba rusă modernă, care au adoptat și asonanța. – Încercările de a contesta autenticitatea *Cântecului* (considerându-l o contrafacere din sec. XVIII a unui poem epic din sec. XV, care, descriind lupta din 1380 dintre ruși și tătari, oferă evidente analogii de fond și de formă) au fost respinse de majoritatea cercetătorilor recenți.

Căci meșterul Boian,
dacă voia cuiva
un cântec să-i strunească,
se strecura cu gândul
ca veverița-n pom,
ca lupul sur pe pământ,
ca șoimul cu pană porumbă sub nouri.

Igor pregătește expediția, chiar dacă semnele rele ale naturii îi prevestesc înfrângerea:

De-acum prăpădul i-l pândește
pasărea de prin stejari,
lupii urlă din coclauri
și deșteaptă spaima;
vulturii cu țipăt cheamă
fiarele la stârvuri,
latră vulpi la scuturile roșii.

Lupta este aprigă, ține trei zile. Din cauza discordiei dintre cneji – care „între dânșii se mâncau cu uneltiri" – rușii sunt învinși de cumani („poloveți"). Descrierile scenelor de luptă au o forță și o frumusețe de poezie primitivă, asemănătoare celei a skalzilor scandinavi:

De seara pân-a se crăpa de ziuă
Zburau săgețile călite,
izbindu-se de coifiuri săbii,
suliți vâjâiau în câmp necunoscut,
în Țara poloveților.
Pământul negru, sub copite,
e semănat cu oase,
cu sânge e udat.

Igor este dus în captivitate. A doua parte a *Cântecului* redă apelul la unire și chemarea la luptă a marelui cneaz Sveatoslav – „pentru Țara rusească și pentru rănile lui Igor". Partea a treia – în care se arată cum Igor reușește să fugă din captivitate – începe cu plânsul Iaroslavei, soția eroului, implorând vântul, Niprul și soarele să îi salveze soțul, în versuri de rară frumusețe lirică:

„O, vântule tu viforos,
de ce sufli, doamne, așa tare,
de ce repezi pe-aripile-ți ușoare
săgeți hinovicești

peste oştenii celui ce mi-i drag?
Au nu-ţi ajunge ţie-n înălţimi
să sufli pe sub nouri,
să legeni vasele pe mare?
De ce baţi tu în veselia mea
cum baţi, doamne, firul de năgară?"
. . . . . .
„O, tu Niprule mărite!
Tu munţi de piatră sfărâmat-ai
prin ţara poloveţă:
luntrile lui Sveatoslave le-ai legănat
până la oastea lui Cobeac:
leagănă tu, doamne, pân'la mine
pe iubitul meu,
lacrimi să nu-i mai trimit
dimineaţa-n zori până la mare",
. . . . . .
„Soare tu, de trei ori luminate!
Tuturor eşti cald şi mândru.
Pentru ce, stăpâne, ai trimis
razele tale fierbinţi
peste oştenii dragului meu drag?
În câmpul fără apă
arcurile le-au plesnit de sete,
tolbele li s-au chircit de-amar".

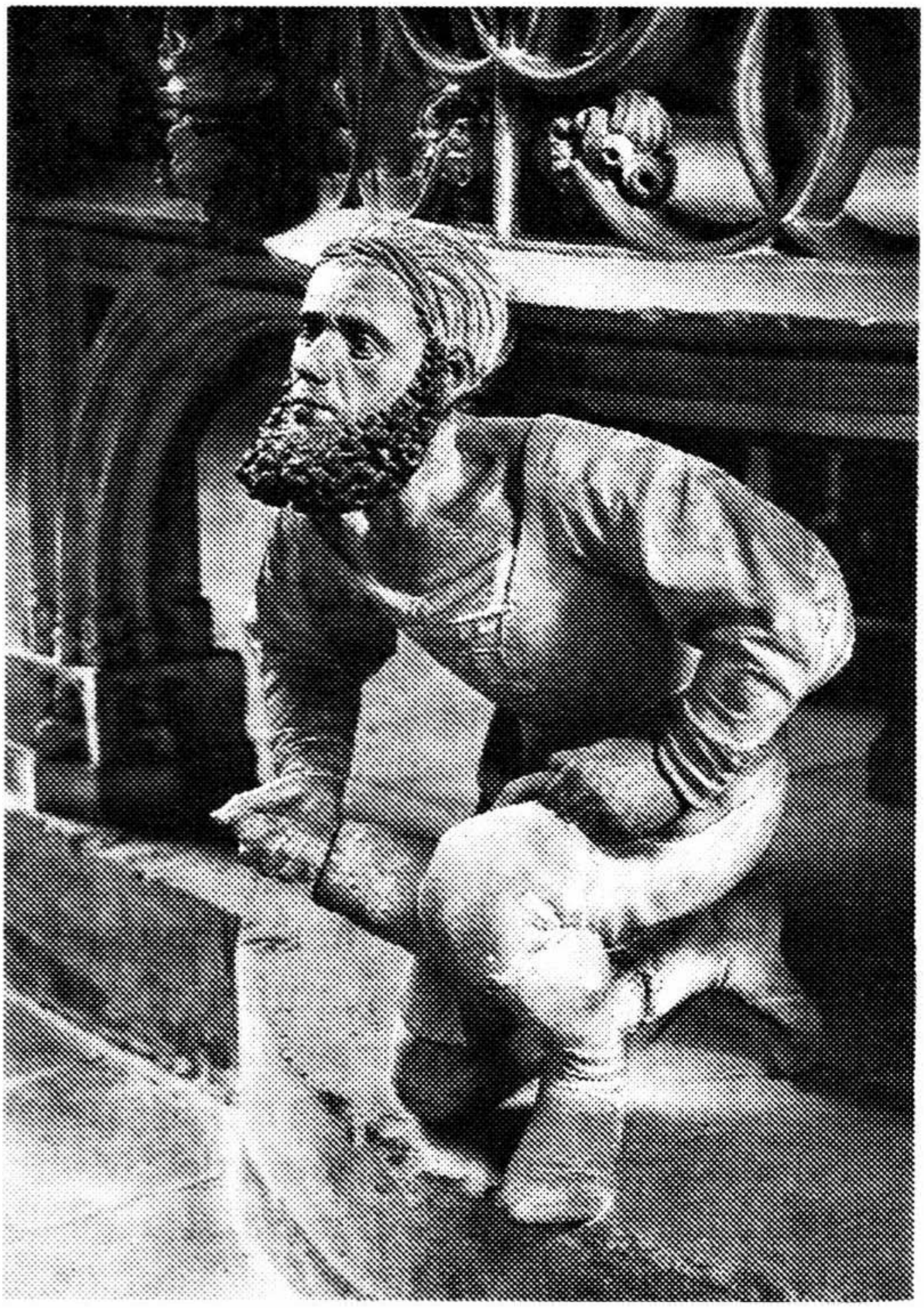
(Trad. de Mihai Beniuc)

Poetul anonim al *Cântecului* nu îşi propune nici măcar să schiţeze un portret al eroului – şi cu atât mai puţin ale altor personaje, – ci doar să povestească faptele de arme ale oastei lui: o povestire în care elementele mitologice, efuziunile lirice şi descrierile de natură – natura fiind arătată ca participând direct la acţiune, – constituie părţile cele mai realizate artistic.

POVESTIRI VERSIFICATE („*FABLIAUX*"). ROMANUL LUI RENART

Un gen literar caracteristic, născut şi cultivat în Franţa în secolele XII-XIV – unde a căpătat numele de *fabliau*[1] – este cel al povestirilor în versuri octosilabice cu rime plate, destinate a fi narate,

1 De la lat. *fabula* + sufixul diminutiv *-ellus* – „scurtă povestire". Obiceiul de a nara în versuri povestiri de orice origine datează din sec. XII.



Autoportretul sculptorului și arhitectului-constructor Adam Krafi (1493-96). - Domul din Nürnberg.

recitate în public, iar nu cântate, psalmodiate sau acompaniate de un instrument muzical. De dimensiuni variind între 18 și 1.200 de versuri, aceste producții numără în general între 300-400 de versuri. S-au păstrat aproximativ 150 de asemenea povestiri (dintr-o producție literară pe care J. Bédier o estimează a fi atins cifra de câteva mii, de sute de autori necunoscuți); dintre acestea, cea mai veche este datată din 1150. Cele mai recente sunt opera unui poet mort în 1340.

Spre deosebire de un „roman" medieval – de asemenea în versuri, – o povestire *fabliau* nu narează biografia unor personaje de-a lungul mai multor aventuri: personajele apar aici odată cu începutul povestirii și părăsesc definitiv scena fără a mai reapărea în alte povestiri, când povestirea se termină. Caracterul unor *fabliaux* este eminamente comic, scopul lor unic este să distreze auditorii făcându-i să râdă; nota satirică implicită este cu totul accidentală și

neesențială[1]. Spre deosebire de „miracole" sau de povestirile hagiografice, aici orice element religios este exclus; de asemenea, excluse sunt și sentimentalitatea, supranaturalul și intenția moralizatoare (care niciodată nu este decât accesorie), – narațiunea rămânând în limitele verosimilului, a mentalității laice și a divertismentului.

Subiectele sunt de origine diversă – indiană, arabă, greacă, romană, bizantină, adaptate și localizate de-a lungul circulației lor pe cale orală, – dar majoritatea sunt de sursă locală[2] (în special din regiunea Picardie), reflectând cu exactitate tipuri, mentalități, moravuri și situații autohtone, gesturi și atitudini din viața cotidiană locală. (Altfel însă puteau să fi fost inventate la orice dată și în orice țară). Aproape două treimi dintre autorii povestirilor păstrate sunt anonimi; restul de o treime sunt – cei mai mulți – jongleri de profesie, care le și recitau; alții sunt clerici – uneori aparținând ierarhiei superioare ecleziastice, – cavaleri, truveri (ca Rutebeuf), sau chiar seniori de rang înalt (de ex., contele de Guines, m. 1206). Savoarea *fabliaux*-urilor constă în comicul personajelor și situațiilor, în simple calambururi, bastonade sau orice alte invenții bufone, oricât de grosolane, numai să provoace râsul.

Interesul lor literar rezidă în redarea fidelă și colorată a unui mediu social sau a unei ambianțe familiale. Multe se remarcă printr-o netă vulgaritate, atât a fondului cât și a felului exprimării. Personajele acestei categorii sunt pungași, prostituate, codoașe, destrăbălați, paraziți, femei viclene, soți naivi înșelați, preoți și călugări vicioși, călugărițe corupte, școlari leneși, escroci fără scrupule, bărbați libidinoși, țărani prostănaci. Printre personaje nu figurează niciodată regi sau prinți, episcopi sau papi. Nici o anumită categorie socială nu este vizată în mod special; este ridiculizat un cavaler, nu categoria cavalerilor, este caricaturizat un burghez, nu clasa burgheză. O atitudine ireverențioasă, de zeflemisire mai mult decât de satirizare ostentativă manifestă autorii față de clerul de rang inferior, ignorant și cupid, care abuzează de credulitatea țăranilor, – și uneori față de călugări. Țăranii apar rareori pe scenă; în schimb, galeria celor mai numeroase personaje o formează cavalerii, negustorii și orășenii în general.

---

1 „Nu se poate spune că există în *fabliaux* o adevărată satiră; ele nu aparțin unei literaturi combatante; nu apără o cauză și nici nu atacă" (J. Bédier).

2 Încă din secolele VIII și IX, Biserica interzicea – prin dispozițiile episcopilor și prin „penitențiale" – credincioșilor să se desfete cu asemenea povestiri *vilaines*, considerând aceasta un păcat ce trebuie pedepsit.

La origine, *fabliaux*-urile sunt un produs al societății burgheze, orășenești; o literatură contrastând în mod deliberat cu literatura castelelor feudalilor. Delimitarea aceasta are însă o valoare relativă. „Autorii *fabliaux*-urilor sunt desigur burghezi, ca și spiritul care le animă: raționalist, sceptic, antiromantic, gata să ironizeze și dispus să se autoironizeze. Dar, după cum publicul burghez se delecta cu romanele cavalerești, pe lângă istoriile vesele ale propriei sale ambianțe, tot așa și publicul nobil asculta cu plăcere îndrăznețele povestiri ale jonglerilor, alături de poemele eroice și romantice ale romanelor curtene. *Fabliaux*-urile nu sunt o literatură specific burgheză în sensul în care cântecul eroic este o literatură a nobilimii războinice, sau cum romanele de dragoste sunt o literatură a cavalerimii curtene. Sunt mai degrabă o literatură autocritică și detașată; iar ironia pe care burghezul o exercită aici asupra lui însuși o face plăcută și păturilor superioare"[1] (A. Hauser). Meritul incontestabil al acestui gen de literatură realistă este acela de a constitui un interesant document asupra mentalității, atitudinii și moravurilor timpului.

După 1340, când nu s-a mai simțit nevoia ca povestirile să fie versificate, genul acestora s-a stins; dar vitalitatea și influența sa în secolele următoare s-a dovedit din plin[2].

În secolele XIV și XV, *fabliaux*-urile au stat la originea genului de nuvelă italiană (Boccaccio, Sacchetti, Bandello, etc.) – în care însă se introduce uneori și o notă de cruzime: fapt care le sporește interesul dramatic. În aceeași perioadă, în Franța, spiritul zeflemist și comicul căutat prin orice mijloace a generat specia dramatică a farsei. În sec. XVI, tradiția lor se regăsește în nuvelele Margaretei de Navarra (*Heptameron*), ale lui Bonaventure Despériers (*Cymbalum mundi*) și în romanul lui Rabelais. În sec. XVII, aceeași tradiție se întâlnește în unele farse și comedii ale lui Molière (*Doctorul fără voie, Georges Dandin*); în timp ce La Fontaine în *Povestirile* sale reia chiar subiecte din vechile *fabliaux*. – Aceluiași curent îi aparțin

1 De aceea, „nu este deloc surprinzător faptul că povestirile cele mai grosolane stau în culegerile manuscrise alături de cele mai pure producții ale literaturii curtene sau morale" (J. Bédier).

2 J. Bédier consideră că „jumătate din operele secolului al XIII-lea presupun aceeași stare de spirit generală ca a *fabliaux*-urilor, aceleași surse de amuzament și de delectare". Astfel: disprețuirea brutală a femeilor (în partea a doua a *Romanului Trandafirului*), sau viziunea ironică a lumii din nenumăratele povestiri morale. Iar în *Romanul lui Renart* se regăsesc aceleași trăsături de spirit comic și zeflemist.

– în ultimele trei secole – și unele nuvele ale lui Voltaire (între care și *Zadig*), și *Contes drôlatiques* ale lui Balzac și câteva dintre povestirile lui Anatole France (de ex., *Jonglerul de la Notre-Dame*).

Teme provenind din *fabliaux* vor fi preluate și în artele plastice, – în pictura, în gravurile, în sculptura sfârșitului de Ev Mediu, și mai ales în sculptura în lemn a stranelor din corurile unor biserici occidentale din secolele XIV și XV.

Spiritul burghez se reflectă și în *Romanul lui Renart* (de fapt, nu un „roman", ci o culegere disparată de povestiri în versuri centrate în jurul unui personaj al cărui nume dă titlul culegerii). Este una din operele cele mai populare ale Evului Mediu, având ca personaje animale; o lume în care caracterele, relațiile, mentalitățile, obiceiurile, acțiunile, totul este organizat și prezentat – în registru comic – după modelul societății umane a timpului.

Tradiția fabulisticii greco-romane – Esop, Fedru, Avianus, – la care s-a adăugat și cea originară din Orient, s-a păstrat permanent pe calea orală și cea a numeroase culegeri și reelaborări, în latină, franceză sau engleză. Între acestea, cele mai importante sunt: culegerea de 103 fabule (traduse în versuri de Marie de France, în a doua jumătate a secolului al XII-lea) intitulată *Ysopet* – titlul făcând aluzie la Esop, – și poemul în distihuri latine *Isengrinus*, compus în 1152 de clericul flamand Nivard din Gand, în care apar, „un număr de noutăți, ca atribuirea de nume de oameni animalelor (de ex., vulpoiul cu numele Reinartus – n.n. O.D.), abundența și varietatea episoadelor, intenția satirică. De acest poem este legat în mod direct – prin spiritul său general și adeseori prin împrumutul câte unui episod – *Romanul lui Renart*" (J. Bédier).

Denumirea de „roman" este, cum spuneam, improprie. În realitate, opera se compune dintr-un ansamblu de 27 de povestiri (*branches* – „ramuri"), de autori anonimi – cu excepția a trei povestiri, – diferite ca limbaj, valoare literară și epoca în care au fost redactate, și totalizând un număr de peste 25.000 de versuri octosilabice. Cele mai vechi au fost compuse către 1175, de Pierre de Saint-Cloud; ultimele în timp, nu după 1250. Primele („ramurile" II și V) sunt cele mai realizate literar, cu o spontaneitate și o vivacitate care nu urmăresc alt scop decât să distreze, fără vreo intenție satirică sau moralizatoare; dar ironizând și ridiculizând cu vervă și un comic irezistibil diferendele și războaiele feudale dintre baroni, religia și superstițiile, lumea clericală și a cavalerilor, nobilii și călugării,

O miniatură engleză, în care artistul, Mathew Paris s-a reprezentat dedesubtul imaginii. - Către 1250.

țăranii și reprezentanții unor profesiuni intelectuale. Aceleași calități eminente le au și „ramurile" I și III; după care, povestirile următoare devin din ce în ce mai mult grevate de vizibile intenții didactice și de aluzii satirice. În ansamblu, *Romanul lui Renart* este o enormă parodie a societății feudale și a genurilor sale literare preferate și care o reprezintă - cântecele *de geste* și romanele cavalerești de curte, cu toate locurile comune și temele lor.

Subiectul în jurul căruia se grupează numeroasele episoade și peripeții este conflictul permanent între Renart-vulpoiul și Isengrin-lupul; întreaga operă vorbește

Despre Renart, viclean vulpoi,
Care arar dă înapoi.
Renart pe toți îi păcălește,
Neîncetat batjocorește,
Să-i scapi din mână nu-i ușor,
Fiindcă-i isteț și-nșelător.
De obicei o nimerește,

dar i se-ntâmplă c-o pățește.
Că-n lume și celui mintos
Îi mai ies unele pe dos!

(Trad. de Theodosia Ioachimescu)

Personajele sunt pregnant individualizate și caracterizate grațic în primul rând ideii geniale de a da fiecărui animal un nume de om: regele Noble – leul, legatul papal Musart – cămila, înaltul prelat Bernart – măgarul, nobilul de curte Brun – ursul, consilierul regal Bruianz – taurul, seneșalul Brichemer – cerbul, preotul Tibert – motanul, feudalul viclean și arțăgos Renart – vulpoiul, dușmanul său conetabilul Isengrin – lupul, iscusitul avocat Grinberg – bursucul, prudentul curtean Couard – iepurele; apoi Chantecler – cocoșul, Pinte – găina, Tiecelin – corbul, Belin – berbecul, Tardif – melcul, Frobert – greierele, ș.a.m.d. Toți își păstrează caracterul specici animale respective (Noble este egoist și coleric, Brun e greoi și la minte, Isengrin e brutal, etc.), – dar ceea ce îi opun sau îi leagă pe unii de alții, ceea ce le determină acțiunile nu sunt instictele lor de animale, ci motive și comportamente pur umane; iar caracterul și comportamentul fiecăruia sunt sugerate fie de cele ale animalului însuși respectiv, fie de sonoritatea sau semantismul numelui său uman.

Scena procesului, a judecării la curte a lui Renart – „ramura" cea mai reușită din întreaga operă – este o excelentă ridicularizare a acțiunilor, a manierelor și obiceiurilor feudale, a brutalității și fanfaronadei, a unei întregi game de sentimente, a felului de a gândi al aristocrației feudale. Întâmpinarea este prezentată curții de Isengrin, care pretinde că Renart i-a sedus soția; la care Noble, regele înțelept, îi răspunde sfătuindu-l:

Isengrin, ce te necăjești
Și de rușine pomenești,
Când n-ai nimic de câștigat
Să amintești ce s-a-ntâmplat?
Încornorat, precum se știe,

Oricine, azi, poate să fie,
De-o fi țăran, ori de-o fi rege,
Că pentru asta nu e lege.
De ce mânie, supărare,
Când paguba nu-i așa mare?

(Trad. Th. I.)

Cană de alamă (la origine, de uz liturgic). Sec. XIII sau XIV. – Muzeul Luvru.

Nici religia nu este menajată: oamenii Bisericii, slujbele religioase, penitențele, cucernicia ipocrită, aviditatea și egoismul preoților și călugărilor, pelerinajele, plecarea nobililor în cruciadă, – totul devine obiect de ironie și de zeflemea, totul trădează o concepție, o viziune, o dispoziție și un gest proprii populației orășenești. Realismul și precizia notațiilor, volubilitatea comicului, finețea observației și pitorescul cadrului, a personajelor, a moravurilor, contribuie de asemenea la definirea acestei truculente capodopere.

Romanul lui Renart s-a bucurat timp de cel puțin patru secole de o popularitate cu totul deosebită[1].

Printre numeroasele traduceri sau imitații redactate în afara hotarelor Franței (unde, în sec. XIII, truverul Rutebeuf scrie *Renart le Bestourné* – „cel păcălit", cel care „a sfârșit-o rău") se numără versiuni italiene din sec. XIII, altele remaniate în Germania (chiar

1 În Franța, numele personajului a devenit substantivul *renard* (vulpoi), înlocuind repede vechiul cuvânt *goupil* (lat. *vulpiculum*).

din sec. XII, *Reinhart Fuchs* – „Renart Vulpoiul", – *Isengrinus Nôt* – „Nenorocirea lui Isengrin", ș.a.) și în Flandra, căpătând o semnificație socială precisă. Versiunea în saxonă, apărută la Lübeck în 1498 cu titlul *Reynke de Vos*, a fost tradusă (în sec. XVI) în Germania de Nord, în latină, daneză, suedeză, engleză și adaptată în proză de Gottsched (1752); iar către sfârșitul secolului, tradusă liber în hexametri de Goethe (*Reinecke Fuchs*, 1794).

Urme ale unor episoade cuprinse în *Romanul lui Renart* se vor regăsi în câteva povestiri ale lui Boccaccio, în *Povestirea duhovnicului de maici* a lui Chaucer, în romanul lui Rabelais, în spiritul farselor lui Molière și în fabulele lui La Fontaine; sau, în piesa alegorico-satirică *Chantecler* a lui Edmond Rostand.

JONGLERUL

Nu numai larga difuzare a cântecelor eroice, a romanelor curtene și a *fabliaux*-urilor a fost asigurată de recitatorii-cântăreți, de *jongleri*[1], ci adesecori chiar compilarea sau reelaborarea acestor producții literare li se datorează, măcar în parte, lor.

Figura jonglerului este legată de cea a *mimului* latin[2], care din Antichitatea târzie a continuat să distreze mascle de auditori și spectatori cu arta lor facilă și de un gust cel puțin îndoielnic. Mimul era în același timp recitator, bufon, scamator, saltimbanc și chiar îmblânzitor de animale; dansa, mima, cânta din gură și la un instrument, distrând publicul din sate, de la bâlciuri și din piețele orașelor. Jonglerul i-a moștenit întreaga această „artă", dezvoltân-

---

1 Lat. *jocularis*, *joculator*, derivat din *jocus*. cu sensul și de *ludus* – „joc", „divertisment"; cuvânt care a dat în fr. *jugleor*, *jongleur*, în prov. *juglars*, în sp. *juglar*, în ital. *giullare*; în germ. însă *Spielmann*. Termenul – la început sinonim cu „mim", „histrion" – devine tot mai frecvent în textele din sec. IX. – Jonglerul prezintă doar parțial unele analogii cu un *skald* sau cu un *skôp* (ultimul, necunoscut de popoarele france până la venirea lor în contact cu goții, popor la care *skôp*-ul apare pentru prima oară), întrucât aceștia erau numai cântăreți și poeți epici.

2 Gen literar comic, satiric sau doar bufon. Aceleași nume desemna și actorul respectiv, la greci și la romani. Ca gen literar, mimul a devenit la romani un fel de spectacol de varietăți, cu dansatori, prestidigitatori și bufoni. Mai târziu, mimul grec a dat naștere la Roma unei specii de comedie de intrigă, devenită un intermezzo grosolan, abundând în obscenități. În Evul Mediu, spectacolele de bâlci amintesc mimul antic. – Patria mimilor se crede că a fost Sicilia, de unde apoi au „invadat" lumea antică, de la Marea Roșie până la „Coloanele lui Hercule" (Gibraltar). În sec. V, mimii sunt întâlniți peste tot, – la curtea ultimilor împărați romani ca și la serbările și petrecerile familiale ocazionale.

Plecarea în cruciadă a Sf. Ludovic, regele Franței. – Miniatură dintr-un manuscris din sec. XIV. – Biblioteca Națională, Paris.

d-o, îmbogățind-o și rafinând-o; în schimb, până în sec. IX poeții și cântăreții de la curțile regale și senioriale îl țineau la distanță, disprețuindu-l. Odată cu perioada carolingiană și ottoniană însă cântăreții de curte își pierd auditoriul lor aristocrat – și, concurați de mimi sau de jongleri, sunt forțați (spre a putea trăi) să coboare în ambianța acestora. Se amestecă cu jonglerii, se influențează reciproc, nu mai pot fi deosebiți unii de ceilalți, mimul dispare, locul poetului de curte îl ia jonglerul – element foarte important în viața culturală de masă începând din sec. X și până târziu, în secolul al XV-lea.

În secolele XI și XII, dezvoltarea impetuoasă a vieții orășenești, intensificarea activităților comerciale, sporirea mijloacelor de comunicație, reconstrucția multor mănăstiri devenite locuri de pelerinaj, fervoarea cruciadelor, noile cunoștințe venite din Orient, afirmarea intensă a limbilor și literaturilor naționale, munificența curților regale, princiare și senioriale, – tot acest complex de cauze face ca numărul jonglerilor să crească enorm, diferențiindu-se într-o infinitate de tipuri, ducându-și viața în feluri și medii diverse; unii vagabondând, instruind, delectând sau distrând cu mijloace diferite

un auditor eterogen, alții înregistrând în compoziții proprii evenimentele și faptele zilei, cultivând toate genurile – cântecele de dans, de dragoste, de pahar, *fabliaux*-urile și satira, legendele și poemele eroice. Adeseori poetul-trubadur își asocia un jongler pentru a-l acompania la un instrument; sau chiar îl lăsa pe jongler să îi recite compozițiile poetice; după care, jonglerul însuși a început să compună versurile și melodia, executându-le și acompaniindu-se singur. Li s-au alăturat și *clerici vagantes*, goliarzii, femei jonglerese[1], ducând o existență la marginea vieții sociale și morale. Nobilii îi invitau la curtea lor, regii de asemenea, protejându-i (ca, de exemplu, Ludovic IX cel Sfânt). Dar Biserica a continuat să-i condamne în mod drastic; în concilii, în ordonanțele episcopilor și în scrierile moraliștilor felul de viață și de activitate al jonglerilor este etichetat drept „diabolic"[2]. Ceea ce nu i-a împiedicat ca „din Franța – țara lor de origine – să se răspândească în ținuturile anglo-normande, în regiunea renană și Germania, parcurgând drumurile întregului teritoriu romanic, până la cel al latinilor din Orient" (E. Battaglia).

Începând din secolul al XII-lea și de-a lungul întregului secol al XIII-lea, jonglerii se emancipează sub raport intelectual, cultural și – implicit – social. Din histrioni devin poeți, interpreți ai unor idealități naționale și religioase, se cultivă, cunosc limba latină, scriu versuri în care folosesc cu ușurință ritmul și rima. „Astfel apare, către sfârșitul secolului al XII-lea, un tip particular, (de jongler – n.n. O.D.), care nu se putea dezvolta decât la curți: tipul mai rafinat, mai literar, care se va dedica din ce în ce mai mult activității spiritului și care va fi în cele din urmă omul de litere" – observă Edm. Faral, continuând: „Jonglerii secolelor X și XI au fost, la popoarele romanice, primii educatori ai gustului literar". Unii, negăsindu-și un patron, continuă să cutreiere orașele, bâlciurile, castelele senioriale sau locurile de pelerinaj; alții – cei mai instruiți și mai talentați – se stabilesc la o curte, cu sarcina de cântăreți, poeți sau cronicari, întreținuți și adeseori generos recompensați de senior, devenind

1 În sec. XIII, aceste jongleresc – dansatoare și cântărețe, cu vocea sau la un instrument, de obicei la harpă – sunt foarte numeroase. Romanele secolului vorbesc des de ele, uneori cu considerație. Regele Wenzel al Boemiei (m. 1305), renumitul protector al Minnesängerilor, avea o jongleresă favorită, Agnes, o foarte bună harpistă, care avea și o mare influență la curte.

2 Dar uneori jonglerii obțin și favorurile Bisericii, care îi lansează, îi susțin și îi popularizează; căci jonglerii recitau -acompaniindu-se cu un instrument – și compoziții hagiografice, edificatoare (vieți ale sfinților redactate în versuri apar în sec. X, – după care devin tot mai numeroase și extrem de populare).

astfel menestreli[1]. Rolul lor nu se limita la a distra oaspeții, cântând – și acompaniindu-se la violă – compozițiile altora sau ale lor proprii, ci ajungeau însoțitorii, confidenții și sfătuitorii principilor. Din acest moment, „ei sunt autoritatea supremă în toate chestiunile de bun gust, a obiceiurilor de curte și a preceptelor onoarei cavalerești. Sunt adevărații precursori ai poeților și ai umaniștilor Renașterii, – cel puțin în aceeași măsură ca antagoniștii lor, *clerici vagantes*" (A. Hauser).

Secolul al XIII-lea a fost epoca de aur a jonglerilor, – deveniseră o forță în același timp iubită și temută; pentru că, având o mare abilitate de a acționa asupra publicului lor, obțineau orice. În următoarele două secole se mai întâlnesc în cadrul reprezentațiilor teatrale ale misteriilor, – dar e vorba de jonglerii vulgari, care distrau în pauze spectatorii cu bufoneriile lor. Categoria superioară a jonglerilor este în declin începând chiar din sec. XIV, când se transformă însuși sensul artei în sine, când gusturile publicului se schimbă, când poeții și cântăreții valoroși nu vor mai fi socotiți simpli „jongleri" sau „menestreli", ci truveri, compozitori sau instrumentiști apreciați.

POEMUL ALEGORIC. *ROMANUL TRANDAFIRULUI*

Începând din sec. XIII, literatura medievală cunoaște o abundență extraordinară de scrieri cu caracter informativ-didactic și moralizator, redactate în forma predilectă mentalității oamenilor acestor vremuri – cea a alegoriei. Pe măsură ce limbile naționale se afirmă, numărul acestor scrieri în limba vulgară destinate instrucțiunii laicilor – bestiarii, lapidarii, volucrarii[2], tratate de medicină și

1 Lat. *ministeriales*, cuvânt care denumea pe funcționarii imperiali ai epocii carolingiene și ottoniene. După sec. XIV, menestrelii se separă de jongleri, rămânând doar cântăreți instrumentiști (*menestriers*). În 1321, la Paris un grup de 37 de menestreli, bărbați și femei, se organizează într-o corporație, prezentând primele statute ca breaslă independentă; exemplul lor va fi urmat în curând și în alte orașe ale Franței. (Înainte de această dată, jonglerii-truveri se asociaseră în confrerii, – ca cea din Arras, datând din 1120). – Corporația menestrelilor din Paris, reorganizată în 1407, va avea biserica sa și un spital propriu, iar conducătorul ei va fi numit de regele Franței. Corporația – cărcia în 1658 Ludovic XIV i-a acordat statute noi – a fost suprimată abia în 1776.

2 Culegere de fabule, povestiri și moralități, despre pietre (prețioase și semiprețioase) și despre animale (reale și fantastice); iar un *volucrar*, despre zburătoare.

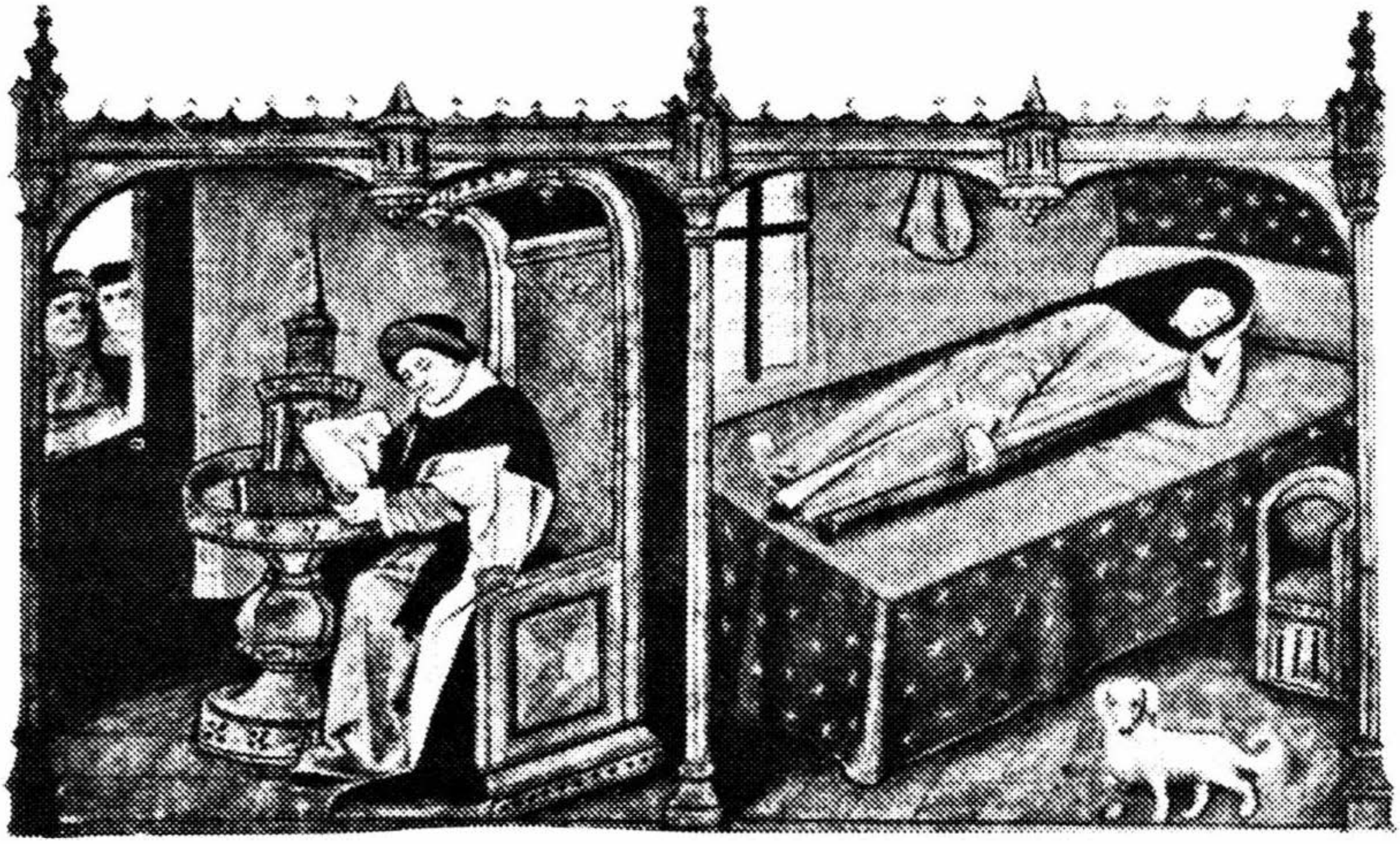
diferite compilații enciclopedice – crește. Între 1119-1135, Philippe de Thaon – renumit precursor al enciclopediilor științifice din sec. XIII – scrie un *Comput*, un *Lapidar* și un *Bestiariu*; lucrări în versuri și însoțite de ilustrații care au avut un succes imens, servind și ca modele ale genului în secolele următoare (când însă acestea vor fi îmbogățite cu citate din scriitorii antici și cu date din experiența directă).

Scrierile morale – de asemenea în versuri – cu caracter fie religios (predici, dispute, alegorii, poeme morale), fie profan, oferă și anumite informații asupra vieții epocii; în cele profane, nota satirică – la adresa femeilor, a călugărilor, a medicilor, etc. – conferă acestor poeme multă vivacitate și colorit.

Opera poetică cea mai cuprinzătoare și mai semnificativă a secolului al XIII-lea și totodată una dintre cele mai importante ale întregului Ev Mediu; opera în care converg mai multe tradiții poetice, în care erudiția livrescă și tendința didactică se întâlnesc cu intenția moralizatoare, sentimentele curtene aristocratice cu viziunea realistă a burghezului, lirismul alegoriei cu luciditatea satirei, este *Romanul Trandafirului*. Este opera care a exercitat o excepțională influență literară în următoarele trei secole, timp în care a fost și cea mai citită din literatura franceză.

Compusă din două părți distincte, de doi autori diferiți, prima (de 4.068 de versuri) a fost compusă între 1230-1240 de Guillaume de Lorris; o persoană foarte cultivată care își scria opera pentru cititorii din mediul aristocratic. Intenția didactică predominând, această parte este de fapt o „artă de a iubi", o sinteză și un cod al iubirii curtene, în care influența lui Ovidiu este evidentă. Cadrul literar – populat de personaje alegorice, care organizează acțiunea povestirii dându-i o perfectă coerență – este un vis al poetului, pe parcursul căruia eroul – Îndrăgostitul, autorul însuși – întâlnește un trandafir de o frumusețe încântătoare, de care se îndrăgostește[1]. Pe zidul care împrejmuiește livada (în care se desfășoară acțiunea) sunt zugrăvite chipurile triste sau respingătoare ale Urii, Avariției, Invidiei, Tristeții, Sărăciei, Trădării, Lăcomiei, Răutății. Iată chipul Sărăciei:

1 Spre deosebire de limba română, în franceză (și în alte limbi) trandafirul este de gen feminin; deci titlul operei s-ar putea traduce, mai adecvat și sugestiv, *Romanul Rozei*.



Guillaume de Lorris – căruia i-a fost inspirat în somn subiectul *Romanului Trandafirului*. – Miniatură dintr-un manuscris al operei.

„Sta Sărăcia mai-napoi;
Chiar șireangul de-și punea de gât, încai,
N-ar fi avut un șfanț, să-și ia un strai,
Căci semăna cu viermii goi.
Iar dacă vremea se-ncrunta,
Murea de frig, sărmana, negreșit,
Purtându-și sacul vechi, strâmt și peticit –
Tunică-adică, sau manta.
Cu totul văduvită de veșmânt,
Ea tremura mereu ca frunza-n vânt.
Ducea un trai atâta de retras
Precum un câine de pripas
Ce șade ghemuit într-un ungher.
Săracul nu-și găsește loc sub cer
Și-oriunde s-ar afla, e-același prețul:
Întâmpină rușinea și disprețul.
Blestemul cadă peste ceasul van
Când a venit pe lume cel sărman!
Nu va mânca nicicând pe săturate,
Nu va avea-ncălțări nenumărate,
Nici îmbrăcat mai bine n-o să fie;
Nu-l îndrăgește nimeni ca pe-un frate,
Să-l mântuie cândva de calicie!

(Trad. de Ion Acsan)

În decursul acțiunii – în care intervin fie personaje ce îl împiedică să-și atingă scopul de a culege Trandafirul (Bârfirea, Pericolul, Frica, Rușinea), fie personaje care îl ajută – Frumusețea, Plăcerea, Curtenia, și în primul rând Amorul, care (în 800 de versuri ce imită *Arta iubirii* lui Ovidiu) îi dă sfaturi pentru a cuceri dragosteaTrandafirului. Dar Bârfirea și Gelozia îl împiedică să se apropie de ființa iubită – și această primă parte se încheie cu o lungă lamentație a Îndrăgostitului.

Până aici, romanul este în întregime didactic: toate simulacrele alegorice au funcția unică de a-i da lecții utile Îndrăgostitului, lecții de conduită, de galanterie. Procedeul generalizării duce la natura total abstractă a personajelor, lipsite de orice trăsătură individuală (cu excepția – întrucâtva – a Îndrăgostitului); dar analiza psihologică a iubirii este condusă cu subtilitate, iar ansamblul – deși artificios și plutind într-o atmosferă ireală – este dominat de un ton general de eleganță și puritate, de finețe și prețiozitate.

Patru decenii mai târziu, către 1277, romanul este reluat din punctul unde îl lăsase Guillaume de Lorris, de către Jean Clopinel, zis Jean de Meung (cca 1250- cca 1305), – o personalitate de o întinsă erudiție, doctor în teologie, traducător al operelor lui Boethius (*De consolatione philosophiae*) și Vegetius (*De re militari*), al scrisorilor lui Abélard către Heloiza, ș.a. Opera sa dezbate tot felul de chestiuni, de politică, morală, filosofie etc. Mai impresionant însă decât erudiția enciclopedică pe care o etalează aici – și chiar decât talentul său de a-i imita pe poeții antici, Vergiliu, Horațiu, Ovidiu, – este acuitatea inteligenței, a spiritului său critic, lipsit de prejudecăți, larg deschis tuturor problemelor abordate. „Dintre scriitorii Evului Mediu care au folosit limba vulgară, el este poate primul care a interpretat scriitorii antici cu o înțelegere atât de clară" (J. Bédier). De aceea, în cele aproximativ 18.000 de versuri ale sale, tema, subiectul, ficțiunea predecesorului său îi servesc doar ca un pretext pentru a-și arăta multiplele-i cunoștințe, exprimându-și ideile într-un stil polemic, satirizând sau ironizând tot ceea ce Guillaume elogiase.

Tema iubirii și procedeul alegoriei rămân deci și în partea a doua a romanului (iar în final, Îndrăgostitul va culege Trandafirul). Dar Jean de Meung, care înainte de toate este un misogin acerb, tratează tema într-un spirit cu totul opus celui curtean. Ironizându-l pe Îndrăgostit, Rațiunea (personificată) debitează un discurs, lung de

peste 2000 de versuri, un adevărat tratat metodic „despre pasiuni", în care autorul, făcând numeroase referințe la autori antici (Appius, Seneca, Platon, Iuvenal, Ptolemeu, Origen, ș.a.) respinge concepția curteană despre iubire. După care, Prietenul îi ține Îndrăgostitului lungi lecții pe diferite teme – despre mijloacele de a seduce femeile (satirizând cu humor căsătoria), despre aviditatea negustorilor, a medicilor, a avocaților și a cămătarilor; Ipocritul – despre lenevia și fariseismul călugărilor franciscani și dominicani (într-un lung pasaj de un brio, o virulență și o truculență satirică voltairiană); Rațiunea – despre caritate și iubirea aproapelui. Prin gura Prietenului, poetul își exprimă îndrăznețele-i idei despre vârsta de aur a omenirii, despre originea societății, a proprietății, – sau a regalității:

Nu-s prinții demni de-alesul dar
Ca moartea să le fie scrisă-n stele,
Căci trupul nu li-e mai presus de cele
De preoți, scutieri sau de plugari.
. . . . . .

Totodată, un sentiment – cu totul nou la acea dată – de prețuire și respect a științei, a activităților intelectuale și a celor ce li se dedică:

Prilej au popii mai degrabă,
De-a fi și nobili, și galanți, cuminți,
Decât oricare dintre regi și prinți,
Ce n-au cu curtea nici o treabă!

(Trad. I.A.)

Apoi, pentru a mai atenua vehemența atacurilor polemice, face un scurt elogiu femeilor cinstite și călugărilor cuvioși; iar prin intermediul Naturii, exprimă ideea că esența reală și adevăratul mobil al iubirii este perpetuarea speciei, că regii și nobilii sunt de fapt slujitorii iar nu stăpânii poporului, că prinții nu valorează mai mult prin ei înșiși decât țăranii, că singura noblețe adevărată este cea a inimii; apoi, elogiază știința și arta Antichității, enunță idei proprii despre predestinare, despre liberul arbitru și în ce fel aceste idei se pot concilia; despre vise, somnambulism și halucinații; despre absurditatea astrologiei și a superstițiilor în general. După care, erudiția sa enciclopedică se desfășoară amplu în explicații asupra elementelor Universului și fenomenelor naturale – cer, planete, lună și soare, meteori și intemperii, inundații, nori, curcubeu, comete, eclipse, vânturi, ninsoare, maree; sau, vorbind (destul de incoerent și prolix) despre influența corpurilor cerești asupra ființelor de pe

Pământ, despre alchimie și transmutația metalelor, despre oglinzi și oglinzile magice, despre lupe și lentile concave sau convexe... Breviar al cunoștințelor științifice ale timpului, al problemelor scolasticii, disputelor dintre Biserică și universitate, dintre teologi și filosofi; tot secolul al XIII-lea se reflectă în acest prețios document al culturii vremii.

În lungi discursuri sunt citați autori antici și nenumărați eroi istorici sau legendari; iar când personajul alegoric Natura „descrie frumusețea Universului astral și armonia necesară a lumii, pe care numai nebunia și perversitatea oamenilor o tulbură /.../, în aceste pagini Jean de Meung se apropie de grandoarea lui Lucrețiu, al cărui text însă nu l-a cunoscut" (Alb. Pauphilet). Toate lucrurile din lume, susține Natura, sunt supuse legilor ei. Cultul naturii rămâne ideea esențială a autorului și în ordinea morală: natura asigură și garantează moralitatea vieții; a nu urma natura și legile ei este o eroare și o anomalie; ca atare, ascetismul nu este decât o ipocrizie ce generează instinctele cele mai rele, iubirea ideală generatoare de virtuți este o ingenuă iluzie, adevărata natură a iubirii este atracția fizică, dorința carnală și aspirația spre perpetuarea speciei. Doctrina morală enunțată aici de Rațiune este bazată – asemenea moralei anticilor – pe moderație: o poziție de echilibru între stoicism și epicureism; o poziție – umanistă – care caută calea de mijloc și totodată o conciliere a moralei cu cea a filosofilor Antichității. Într-un cuvânt: „O operă uimitor de bogată, de inegală, și care știe să adopte toate tonurile, de la filosofia elevată la satira realistă și la cinism" (*Idem*).

Timp de aproape trei secole, *Romanul Trandafirului* a fost, cum spuneam, opera cel mai mult citită din toată literatura franceză medievală: se cunosc aproape 200 de manuscrise care au circulat până în 1527, când Clément Marot și-a publicat traducerea sa în franceza modernă. Devansând mult epoca în care a fost redactată, partea a doua, a lui Jean de Meung, s-a bucurat de prețuirea deosebită a umaniștilor epocii. Petrarca îl laudă cu entuziasm. Chaucer – în întreaga operă a căruia se resimte influența *Romanului Trandafirului* – traduce 7000 de versuri ale lui Jean de Meung. Ronsard îl consideră monumentul cel mai remarcabil al vechii literaturi. Thomas Sibilet îl numește „*Iliada* și *Odiseea* Franței". Școala *Pleiadei*, atât de severă cu literatura medievală, admira totuși această operă care, reflectând ambele curente literare dominante – spiritul idealist cavaleresc și curtean și spiritul realist și satiric burghez – anunța, prin atâtea aspecte, umanismul Renașterii.

ROMANUL DE CURTE

Spre deosebire de curţile regale – odinioară centre ale culturii, – la curţile mai puţin solemne ale feudatarilor, unde domnea o atmosferă relativ mai liberă, mai deschisă afirmării individuale şi mai variată, era cultivată o poezie – epică sau lirică – conformă concepţiei de viaţă, eticii, educaţiei şi gustului noii aristocraţii, a cavalerilor. Dar şi această civilizaţie curteană, mai liberă, îşi crease convenţiile ei destul de rigide, în cadrul cărora şi sentimentele erau rafinate şi felul de a le exprima. A nu respecta aceste reguli, a căuta moduri proprii de manifestare şi de exprimare prea personale, originale, independente, echivala cu o „nepolitețe", cu o necuviinţă inadmisibilă.

La această dată (suntem în a doua jumătate a secolului al XII-lea), „literatura monastică îşi pierde funcţia sa istorică de călăuză, iar călugărul nu mai este figura reprezentativă a timpului; chintesenţa este acum cavalerul, aşa cum este reprezentat în domul din Bamberg: nobil, mândru, circumspect, expresie perfectă a culturii fizice şi spirituale" (A. Hauser). – Mediul de curte al cavalerilor, nu numai că se delectează ascultând recitarea acompaniată de vielă a poeziilor lirice ale trubadurilor, ci consideră o ocupaţie nobilă, demnă de ei şi de cea mai înaltă stimă, să compună ei înşişi asemenea poezii. În acelaşi timp, în receptarea producţiilor epice în versuri, a aşa-numitelor „romane de curte", are loc acum o altă semnificativă mutaţie: acestea sunt destinate, nu recitării publice, ci lecturii directe (şi, în special, lecturii femeilor). – În felul acesta, apare acum un tip nou de poet mult asemănător scriitorului modern: cel care scrie pentru a fi citit. (Ceea ce nu înseamnă că jonglerii nu ar continua să recite vechi poeme eroice – dar pentru un public diferit). Poezia nu mai este legată acum de anumite împrejurări festive, ci devine o recreare obişnuită, practicabilă oricând[1].

În fine, „civilizaţia curteană a Evului Mediu se distinge de oricare alta, – chiar şi de cea a curţilor elenistice, cu toate că şi

---

1 „În felul acesta, poezia îşi pierde şi ultima rămăşiţă din caracterul său sacral şi devine o simplă «ficţiune», o invenţie în care nu mai este necesar să crezi pentru a afla în ea un interes estetic". –Pe de altă parte, „obiceiul lecturii îl transformă pe ascultătorul devotat în cititor sceptic şi într-un cunoscător expert" – ale cărui preferinţe vor determina şi fenomenul literaturii „la modă"; iar primul exemplu în acest sens îl va constitui romanul curtean de dragoste.

acestea erau puternic influențate de femei – mai ales prin caracterul său pronunțat feminin; și nu numai pentru că femeile iau parte acum la viața intelectuală și contribuie la noua orientare a poeziei, ci și pentru că, sub multe raporturi, feminine sunt și gândirea și sentimentul oamenilor. În timp ce vechile poeme eroice erau destinate unui auditor masculin, poezia de dragoste provensală și romanele bretone din ciclul arturian se adresează în primul rând femeilor" (*Idem*).

Secolele XII și XIII ne-au lăsat un număr considerabil de „romane" în versuri[1]; compoziții epice de o mare varietate tematică, în mod esențial diferite ca fond și ca formă – precum și ca public căruia i se adresau – de cântecele eroice.

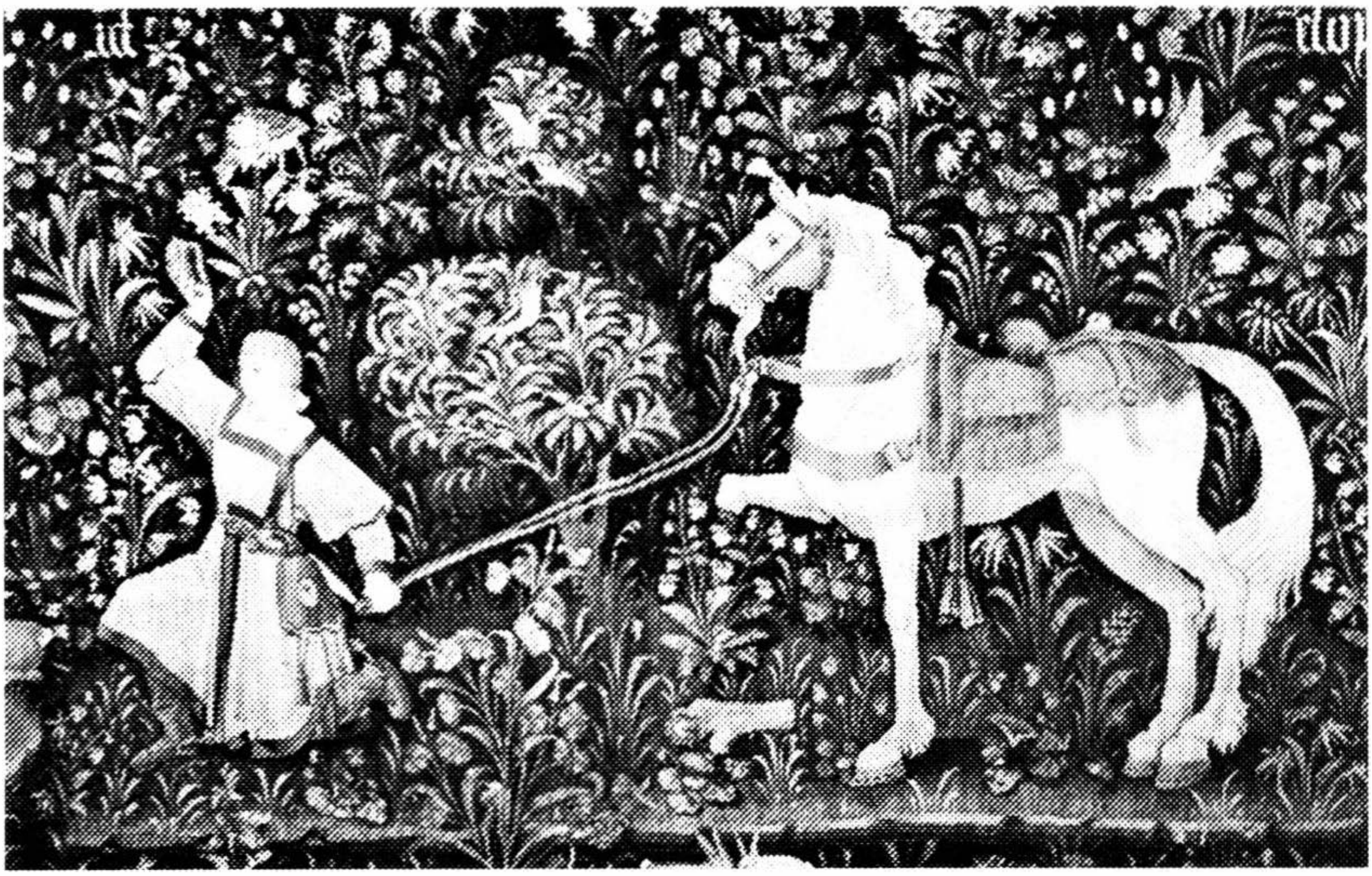
După natura subiectului, această bogată producție literară se repartizează în două cicluri principale: antic și breton[2]. Autorii acestor romane – destinate lecturii cu voce tare într-un cerc restrâns de auditori rafinați, pasionați de subiecte sentimentale și galante – au pretenția de a fi „oameni de litere"; și sunt, într-adevăr, persoane instruite, care țin să își etaleze în scrisul lor erudiția umanistă, cultura lor literară câștigată în școli și universități. (Și, de fapt, acest gen de scrieri s-a constituit sub influența amplei dezvoltări a studiilor clasice, începând din sec. XII, îndeosebi la Orléans). Majoritatea autorilor de romane curtene proveneau din rândurile celor ce, după terminarea studiilor, nu își puteau găsi plasament într-o funcție în cadrul Bisericii; încât erau siliți să caute să își valorifice pregătirea școlară și talentul literar în ambianța laică – a curților senioriale (din Franța, și mai ales din Anglia).

Ciclul romanelor „antice" – în fond, având structura și folosind procedeele unor *chansons de geste* – începe cu cele al căror erou

---

1 În realitate, lungi poeme epice cu caracter curtean. – La origine, cuvântul „roman" indica pur și simplu limba națională, limba vorbită a poporului, în opoziție cu limba latină, limba Bisericii, a persoanelor instruite și a scrierilor culte; prin extensiune, termenul se aplica la orice operă epică de dimensiuni mari, în versuri sau în proză, redactată într-o limbă națională. – „O operă tradusă din latină e un *romanz*. Numai la sfârșitul Evului Mediu, odată cu trezirea naționalităților, apar limbile franceză, provensală, italiană, catalană, castiliană, ș.a. Atunci, termenul roman devine liber să desemneze exclusiv un gen literar; în Franța, încă de la începutul secolului al XIII-lea" (Robert Marichal, în *Entretiens...*, vd. *Bibliografia*).

2 Ciclul romanelor „bizantine" au subiecte idilice, din tradiția romanului grecesc, elenistic (de ex. *Floire de Blancheflor*, de Gautier d'Arras), iar cel al romanelor cavalerești de aventuri este analog ciclului breton arturian, – doar că acțiunea lor nu se petrece în regiunea bretonă sau celtică, ci fiecare în altă țară, iar eroii unui roman nu mai reapar, ciclic, într-altul ulterior.



Tapiserie în stil „Mille fleurs" (detaliu). Către 1500. – Muzeul din Beaune, Franța.

este Alexandru cel Mare, travestit însă într-un mare senior feudal[1]. (Anacronismul va rămâne procedeul permanent în toate romanele „antice"). Totodată, în numeroasele elemente exotice și de miraculos oriental (faună, floră, farmece, țări minunate, popoare ciudate, etc.), prin care aceste opere se leagă mai mult de cele ale ciclului breton, se reflectă interesul viu ocazionat de cruciade și de contactele pelerinilor cu lumea Orientului. – Marea popularitate în tot Evul Mediu a acestor biografii romanțate ale lui Alexandru Macedon este atestată și de traducerea (din 1140) datorată unui preot german Lamprecht (*Alexanderlied*) și de versiunea unui autor anonim a unui vast *Roman al lui Alexandru*, urmat de altele în următoarele două secole, atât în Franța[2] cât și în Germania, Anglia, Spania, Italia, etc.

După romanul lui Albéric, celelalte trei celebre romane „antice" – *Romanul Tebei*, *Romanul lui Enea*, *Romanul Troiei*, – reflectă și

1 Prima versiune a unui roman despre Alexandru Macedon – datând de la sfârșitul sec. XI și din care s-a păstrat doar un fragment – se datorează lui Albéric de Briançon, un contemporan al autorului anonim al *Cântecului lui Roland*. – Sursa acestei legende este biografia fabuloasă a scriitorului alexandrin Clisthenes (sec. II c.n.), precum și cea datorată unui autor latin din sec. IV, Iulius Valerius.

2 Am menționat mai sus și *Alexandreis*, epopeea în hexametri a lui Walter de Châtillon (scris însă în limba latină).

ele aceeași mentalitate și predilecție a aceluiași public din sec. XII căruia i se adresau. Lumea greco-latină este transfigurată într-o societate feudală, cavalerească și ecleziastică; elementele mitologice grecești sunt total absente, abundă descrierile de bătălii (în episoadele care amintesc îndeaproape *Cântecul lui Roland)*; autorii aglomerează detalii exterioare fără nici o preocupare pentru psihologia personajelor, inspirându-se din modele epice medievale sau din povestiri despre cruciade; și totul, învăluit într-o atmosferă de rafinată viață curteană. – Se mai notează aici și o interesantă schimbare de concepție a autorilor și a publicului lor: o concepție inspirată de sentimentul continuității istoriei și, deci, a aducerii în prezent a trecutului antic.

Romanul Tebei (inspirat direct din *Tebaida* lui Statius) întrunește toate aceste caracteristici. Romanul inserează și descrieri de animale reale sau fantastice (sursa de informație fiind îndeosebi Plinius), scene în care prinții țin sfat, discursuri și elogii funebre, și mai ales delicate și rafinate episoade de dragoste. – Către 1160, un alt poet anonim compune (în dialect normand) *Romanul lui Enea* – 10.156 de versuri octosilabe, cu rimă, – initând *Romanul Tebei* și accentuându-și predilecția pentru erudiția clasicistă, descrierile de lucruri miraculoase sau de animale fantastice, precum și pentru scenele de dragoste. Sursa poetului este, evident, *Eneida*; dar și *Metamorfozele, Arta iubirii* și *Heroidele* lui Ovidiu – poetul clasic latin cel mai citit în mediul școlar, cel mai mult admirat în sec. XII și cel mai mult imitat, atât în compoziții poetice în limba latină cât și în franceză. – În jurul anului 1165, Benoît de Saint-Maure compune *Romanul Troiei*, în 30.000 de versuri octosilabe, povestind istoria fabuloasă a Troiei (dar nu servindu-se de *Iliada*, căci Homer nu era cunoscut Occidentului la acea dată) și începând-o cu expediția argonauților. Nota erudită (o mulțime de date de cosmologie, geografie, zoologie, mineralogie, etnografie) și cea de galanterie cavalerească – episoadele de dragoste dintre Jason și Medea, Diomede și Briseis, Achile și Polyxenia – sunt mai frecvente și mai accentuate aici decât în celelalte romane „antice"[1].

Prin spațiul larg pe care aceste romane îl acordă iubirii în cadrul aventurilor cavalerești, romanul „antic" se apropie mult de cele ale ciclului breton, constituindu-se totodată, într-un preludiu al poeziei

1 Benoît de Saint-Maure este, se pare, cel care a inventat episodul,foarte lung, al dragostei nefericite dintre Troilus și Cresida; episod preluat de Boccaccio în *Filostrato*, de Chaucer în *Troilus și Cresida* și de Shakespeare în drama cu același titlu.

trubadurilor. – Romanele „antice" (și în special *Romanul Troiei*) au exercitat o mare influență, traduse și imitate fiind – prin intermediul traducerii latine a *Romanului Troiei* de către Guido delle Colonne (poet din „Școala siciliană", m. 1287) – în toate țările din Occident. Moda lor a revenit în sec. XVI, sub forma romanelor cavalerești de aventuri (*Amadis de Gaula* este, dintre acestea, cel mai celebru)[1].

Aceste romane au continuat să fie copiate în foarte numeroase manuscrise până în secolul al XV-lea, – uneori remaniate, alteori modernizate. *Romanul Troiei* – tradus de 20 de ori în limba italiană – a fost citit, probabil, până în secolul al XVII-lea. După invenția tiparului, *Lancelot* a fost imprimat – până în 1550 – de nu mai puțin de 6 ori!

În fond, ca *intenție* romanele curtene nu se deosebeau de cântecele *de geste*, în sensul că, autorii ambelor genuri narau fapte din trecut, pretindeau să facă operă de „istorici". Biserica a privit întotdeauna cu suspiciune producțiile literare redactate în limbi naționale. Față de viețile sfinților și de cântecele de vitejie s-a arătat mai indulgentă – pentru că și acestea propagau cultul relicvelor, predicau plecarea la cruciadă, întreținеau o atmosferă de religiozitate și exaltau virtuțile eroice puse în slujba credinței.

Diferența fundamentală (în afara celei de fond, a subiectelor alese) constă în stilul lor și în metrul folosit[2]. Însăși „lungimea variabilă (a strofei – n.n. O.D.) împiedică să aibă un «desen muzical»; ea are un «timbru de intonație», iar nu un «timbru de încheiere»". Iar în ce privește stilul, într-un „roman" acesta este de recitativ intim, iar versul de 8 picioare cu rime plate, este un vers mai ușor, cu o alură rapidă și elegantă. „Simplitatea lui (cu absența cezurii) și scurtimea îl fac apt să fie folosit în orice situații: el va deveni versul teatrului, serios sau comic. Pe deasupra, mai are și marele merit că nu îndeamnă la elocință și descurajează orice

1 În a doua jumătate a secolului al XII-lea apare, sub titlul *Eneida*, o traducere în limba germană a *Romanului lui Enea* (de fapt, o reelaborare, în 13 528 de versuri), a lui Heinrich von Veldeke, un poet din Limburg. Textul, destul de plat, a avut un succes imens în Germania, unde poetul introduce acum pentru prima dată rima pură în locul asonanței. Opera lui Heinrich von Veldeke a fost elogiată cu entuziasm de cei mai mari Minnesänger – Godfried von Strassburg (în *Tiristan*) și de Wolfram von Eschenbach (în *Parzival*), care îl numește „maestrul" său. – O altă versiune a dat-o Konrad von Würzburg (*Războiul Troiei*).

2 Cântecele de vitejie sunt compuse în strofe (*laisses*) de lungimi variabile: între 4 și 91 de versuri (media putând fi stabilită între 11 și 60 de versuri); strofe în care versurile, de 10 sau 12 silabe, folosesc aceeași asonanță. Adresându-se unei mulțimi, acest gen literar este esențialmente oral, și este cântat, psalmodiat.

tendință spre declamație" (R. Marichal). – Acest octosilab cu rime plate a însemnat unul din primii pași spre adevărata proză cultă[1].

Odată cu romanul curtean, textul este destinat cititului, lecturii individuale, – unei „lecturi intime". Apoi: are loc în această perioadă și o schimbare în rândurile nobilimii, când uzul scrierii s-a răspândit atât în clasele de sus ale societății, cât și în rândurile populației urbane; și când nobilimea, nu numai că are acces la cultură, dar a căpătat și sentimentul că această cultură este apanajul clasei sale. Totodată, s-a petrecut acum și o mutație de alt ordin: „romancierul are conștiința superiorității sale, – dar vrea să facă nu atât *altceva*, cât să facă *mai bine* decât jonglerul" (*Idem*). Tot ceea ce în cântecele de vitejie constituia partea de lirism (rugăciuni, invocații, scurte momente de confesiune), în romanul curtean lipsește. Nici limba folosită nu mai este solemnă, ci caută să se apropie de vorbirea zilnică; deși autorul, format la retorica de școală și utilizându-i procedeele, ține să-și demonstreze abilitatea și să-și etaleze erudiția: de pildă, apelând la Ovidiu în descrierea psihologiei iubirii, sau folosind tehnica unui adevărat „monolog interior".

Tema iubirii – dezvoltată prin descrierea felului cum se naște acest sentiment, a dorințelor și a suferințelor sufletești ce le provoacă, în discursurile personajelor despre natura dragostei, în monologurile îndrăgostiților, – va deveni predominantă în „ciclul breton", unde noua formulă va fi aplicabilă cu o mai mare libertate de imaginație. Marele reprezentant al acestei formule va fi Chrétien de Troyes.

Poemele epice din acest ciclu – fie de dimensiuni ample, fie reducându-se la compoziții scurte (*lais*), ca cele ale enumitei Marie de France – sunt consacrate regelui Artur și cavalerilor săi (ciclul „arturian" sau al „Cavalerilor Mesei Rotunde"), iar altele, legendei lui Tristan și Isoldei. Autorul celor mai importante opere ale primului ciclu – *Erec, Lancelot, Yvain, Perceval* – este Chrétien de Troyes (care își începe activitatea în jurul anului 1160). Autorii celor două din celălalt ciclu – ambele intitulate *Romanul lui Tristan* și datând din a doua jumătate a sec. XII, care s-au păstrat însă doar fragmentar – sunt truverii normanzi Thomas și, respectiv, Béroul.

Despre Chrétien de Troyes se știe că primele sale poeme epice erau scrise în maniera romanelor „antice" și erau inspirate din

1 Primul text original în proză, datat în mod cert: *Memoriile* lui Villehardouin (1207-1213); urmează cele două opere istorice, originale, de același autor și de Robert de Clari.

Ovidiu[1]; dar cum genul fusese prea mult exploatat, poetul caută teme noi în legendele bretone, derivate din tradiţiile celtice[2]. În fond, romanele lui Chrétien – care sunt „bretone", celtice, doar prin numele personajelor şi prin locurile unde se desfăşoară acţiunea – au la bază aceeaşi concepţie a romanelor „antice" şi sunt compuse după aceeaşi formulă: o poveste de dragoste şi de aventuri cavalereşti, cu multe elemente miraculoase, cu episoade galante şi narată cu mijloace retorice de efect. Dar faţă de romanul „antic", miraculosul la Chrétien este colorat cu componente magice foarte sugestive şi cu putemicile efecte poetice create de sentimentul misterului; capătă deci alte valenţe lirice decât cele ale unui miraculos pur şi simplu fantastic, fabulos. Iar sentimentul iubirii, chiar rămânând în limitele unor formule convenţionale, apare situat în complexul unui amplu tablou de moravuri, de predilecţii şi de preocupări ale unei societăţi galante; încât, eroii romanelor bretone apar ca simboluri ale acestei societăţi într-o măsură mai multilaterală, mai completă şi mai expresivă decât în romanele „antice". Intriga însăşi, mai bogată şi dezvoltată prin peripeţii mai pline de fantezie, sporeşte interesul psihologic al romanelor.

Protagonistul romanului *Erec şi Enida*, fiul unui rege şi cavaler al Mesei Rotunde, cucereşte prin luptă pe Enida, o aduce la curtea regelui Artur şi se căsătoreşte cu ea. Îndrăgostitul îşi neglijează îndatoririle cavalereşti, Enida i-o reproşează şi împreună pornesc în căutarea de aventuri şi glorie, – Enida servindu-l ca scutier şi dovedindu-i tot timpul o totală dragoste şi fidelitate; după ce Erec învinge briganzi, cavaleri şi uriaşi, se întorc la curte unde sunt sărbătoriţi; iar după moartea tatălui său, ajunge rege. Poemul (de circa 7000 de versuri) evidenţiază vitejia eroului, dar mai ales celebrează iubirea pură, izvor al eroismului: iubirea conjugală, fondată pe devotamentul până la sacrificiu al Enidei[3].

---

1 Trei din cele ale căror titluri sunt cunoscute s-au pierdut; din perioada începuturilor literare ale poetului s-a păstrat doar poemul intitulat *Philomena*, subiectul fiind inspirat dintr-un episod din *Metamorfoze*. S-a pierdut şi un poem cu subiect breton, despre regele Marc şi Isolda cea Blondă, scris către 1165.

2 Primul autor care vorbeşte despre regele Artur şi Cavalerii Mesei Rotunde este poetul anglo-normand Robert Wace, în amplul său poem *Romanul lui Brut* (1155); o adaptare a *Istoriei regilor bretoni* a lui Geoffrey of Monmouth. Poemul lui Wace a avut o influenţă considerabilă asupra literaturii epice medievale; majoritatea romanelor bretone derivă din acest poem.

3 Subiectul romanului a fost reluat într-o povestire intitulată *Gereint* din faimoasa culegere celtică *Mabinogion*; iar în limba germană, reelaborat într-un tot atât de amplu poem de *Minnesänger*-ul Hartman von Auc (m. 1210).

Romanul următor, *Lancelot*, este centrat pe o altă idee, esențială concepției iubirii curtene în varianta sa bretonă: discreția, fidelitatea și supunerea absolută dusă până la dezonoare și sacrificiu a cavalerului față de persoana iubită. Guenièvre, soția regelui Artur, răpită de un cavaler necunoscut, este salvată de Lancelot care o iubea; după numeroase peripeții (acțiunea, foarte stufoasă, este complicată de o mulțime de episoade), în care Lancelot, supunându-se dorinței Guenièvrei, acceptă să se supună unor situații foarte umilitoare pentru onoarea unui cavaler[1].

Romanul care exaltând dragostea până la sacrificiul vieții se aseamănă cu *Tristan și Isolda* (început de Chrétien și continuat după moartea sa – survenită în 1195 – de diferiți autori din sec. XIII) este *Perceval*, poemul cavaleresc de 45.000 de versuri. Celebritatea de care s-a bucurat romanul se datorează în mare parte și elementelor sale religioase, mistice. Perceval, după moartea tatălui și fraților săi într-un turnir, este crescut de mama sa izolat de lume, spre a fi păzit de tentația vieții cavalerești. – Iată câteva delicate notații lirice legate de aceste momente ale copilăriei, pe care le regăsim în reelaborarea lui Wolfram von Eschenbach:

Crescu de neam ales vlăstar
Înfund de codru, așadar,
De trebile domnești lipsit.
Atât i-a fost îngăduit:
De mâna lui din câte-o cracă
Săgeți și arcuri doar să-și facă.
Dar de-i ieșea cumva în cale
O-naripată cântăreață
Și din greșală-o dobora
Până-n adânc se-nfiora
Și, hotărât să o răzbune,
El, ziua-ntreagă nu vâna (...)
Înlăcrămat, la mama-alergă /.../
Ea-l urmărește zi cu zi.
Curând, sub arbori îl găsi,
Privirea dusă, ascultând
Al păsărilor dulce cânt.

1 Continuat de un alt poet, Godefroy de Lagny, romanul se încheie cu eliberarea croului din captivitate, care îl ucide pe răpitorul reginei. – Figura lui Lancelot reapare în alte prelucrări, în versuri sau în proză, din Germania, Anglia, Danemarca, Italia, ș.a., ajungând să fie citat și în scrierile lui Dante (*Inf.*, V, 128, 137; *Ospățul*, IV, 28; *Par.*, XVI, 15); de asemenea, din prelucrările medievale (Th. Malory, ș.a.) până la cele moderne (Wieland, E.A. Robinson, D'Annunzio, Jean Cocteau).

Regele Alfonso IX, marele protector al catedralei din Santiago de Compostela. – Miniatură (către 1220) din Arhiva Catedralei.

Pe loc află ce mintea-i fură.
Pe păsări maica prinde ură,
Deşi pricina n-o ghiceşte.
Argaţilor le porunceşte
Cântarea lor să o sugrume,
Încât să nu mai fie-n lume
Vreun cântăreţ înaripat.
Dar câte unul a scăpat
De prigonire şi de moarte
Şi... vesel cântă mai departe.
Grăieşte-atunci către regină:
„De ce, măicuţă, le pui vină?“
Cerşeşte dârz a ei cruţare.
Regina-i dă o sărutare:
„E drept! Oare de dragul tău
Făpturilor lui Dumnezeu,
Nelegiuit să le port ură?
Doar El le puse cântu-n gură“.

(Trad. de Sevilla Răducanu)

Dar tânărul își părăsește mama (care moare de durere), pornește spre curtea regelui Artur, pe drum este armat cavaler după ce se măsoară cu un senior pe care îl învinge. Ajunge la un castel misterios unde este păstrat Graalul – potirul în care Iosif din Arimatea adunase sângele lui Hristos răstignit, – asistă la procesiune, după care își continuă peregrinările și lungul șir de fapte vitejești; până când întâlnește un sihastru care, după ce îl spovedește, îl îndeamnă să se consacre îndatoririlor religioase. Aici se termină opera lui Chrétien. În partea scrisă de continuatorii săi (în care apare și personajul Tristan și în care elementul mistic este mult mai accentuat), Perceval asistă din nou la o procesiune a Graalului, pe care însă nu îl poate obține spre a-l păzi. – Ideea directoare este că un cavaler trebuie să își subordoneze ambițiile curajului, vitejiilor și onoarei, unor valori și idealuri morale și religioase, de credință și generozitate umană.

După *Perceval*, care a cunoscut un enorm succes[1], Chrétien scrie *Yvain sau Cavalerul cu leul*, capodopera sa, unde apare ca în nici un alt roman tipul cavalerului desăvârșit, personificând virtutea înnobilatoare a dragostei conjugale. Yvain este și tipul perfect al „cavalerului rătăcitor", al cărui ideal este să pedepsească nedreptățile și să apere pe cei asupriți. În decursul unei asemenea aventuri este atacat de un cavaler misterios, îl învinge și rănește mortal; este totuși făcut prizonier și ținut în castelul acestuia, unde se îndrăgostește și se căsătorește cu văduva celui învins de el. Pornește din nou în aventuri justițiare, însoțit de un leu credincios căruia i-a salvat viața, și în cele din urmă soția sa îl iartă că nu și-a ținut cuvântul dat de a se reîntoarce când îi promisese. – Subiectul romanului, în care poetul introduce elemente fantastice și miraculoase luate din tradițiile celtice, de mare efect poetic, a fost preluat, printre altele, și într-o povestire din *Mabinogion* (intitulată *Owein*), precum și în *Iwein* de Hartmann von Aue, – unul din marile romane cavalerești din Germania.

La fel ca legenda arturiană, și legenda lui Tristan și Isoldei face parte din fondul de tradiții celtice, – transmise însă numai de

1 Personajul a inspirat mai întâi cel mai reprezentativ roman cavaleresc al literaturii germane, *Parzival*, de Wolfram von Eschenbach (compus între 1200-1216); apoi, *Moartea lui Artur* (1470) de Thomas Malory, în care sunt contopite mai multe legende din ciclul arturian (vd. excelenta traducere de Charlotte Filitti și Ion Larian Postolache), și libretul lui Richard Wagner pentru celebra sa operă *Parzival*.

Preotul întinzând cavalerului ostia. Sculptură din interiorul domului din Reims. – Către 1230.

versiuni în limba franceză: poemul truverului anglo-normand Thomas, compus între 1155-1170, și – mai arhaic, mai poetic, mai sugestiv – cel a truverului normand Béroul, de la sfârșitul secolului al XII-lea[1]; ambele păstrate incomplet (primul are 3144, al doilea aproximativ 4500 de versuri)[2].

Romanul este un poem închinat naturii atotputernice și fatale a iubirii. Tristan, fiul regelui din Loonois, s-a născut a patra zi după ce tatăl său fusese ucis prin trădare; mama a murit și ea la nașterea copilului; tristă i-a fost nașterea, tristă îi va fi întreaga viață: fiul lacrimilor și al tristeții nu se putea numi decât Tristan... Rămas singur pe lume, este răpit de niște pirați; dar corabia acestora

---

1 Texte la care se adaugă două poeme episodice despre *Tristan nebun* (primul, din jurul anului 1170), un poem de Marie de France și un prolix roman în proză – toate de la începutul sec. XIII, precum și alte fragmente, din Franța sau din Germania.

2 Folosind toate sursele de care putea dispune, marele medievist Joseph Bédier a reconstituit legenda, cu o fidelitate, un simț artistic și un încântător stil între arhaic și modern, cu totul excepționale (1900).

naufragiază și Tristan ajunge în țara unchiului său, regele Marc din Comwall. Tot atât de iscusit la harpă ca și la călărie, în meșteșugul armelor ca și la vânătoare, regele îl iubește și pentru că este vasalul său cel mai vrednic. De aceea, îl trimite să o găsească și să i-o aducă pe prea-frumoasa prințesă Isolda cu Părul Bălai, ca să-i fie soție. Bravul cavaler pleacă în Irlanda, o aduce pe Isolda, a cărei mamă nu uită să-i pregătească fiicei o băutură fermecată, ca să o bea împreună cu regele Marc în noaptea nunții; băutură care lega pentru totdeauna, pe cei ce o beau, în viață și în moarte. Dar pe drum, din greșeală, crezând că e vin, Tristan și Isolda beau băutura, care – simbolul fatalității iubirii – îi va uni pentru totdeauna.

După nunta regelui cu Isolda, îndrăgostiții continuă să se întâlnească în taină, noaptea, – până când sunt surprinși și condamnați să fie arși pe rug; scapă însă, și cei doi se refugiază în codri, unde trăiesc mult timp; până când, vocea surdă a conștiinței îi trimite să se spovedească unui sihastru, care îi sfătuiește să se întoarcă acasă. Tristan o conduce pe Isolda la curtea soțului ei, iar el pleacă în surghiun, travestindu-se ba în lepros, ba în nebun, ba în pelerin penitent. Într-o luptă este rănit de moarte de o spadă otrăvită. Simțindu-și sfârșitul, trimite după Isolda, singura ființă care l-ar fi putut vindeca; dar moare, înainte ca Isolda să poată ajunge la el. – Iată finalul poemului *Tristan nebun:*

Isolda vestea când primi
îndurerată, amuți.
Porni pe străzi adânc mâhnită,
cu-mbrăcămintea răvășită;
ajunge prima la palat.
Nicicând bretonii n-au aflat
femeie-atâta de frumoasă.
Și-ntreabă toți, din casă-n casă:
„De unde vine? Din ce port?"
Isolda merge înspre mort,
spre răsărit privind, ea spune
și-nalță-ncet o rugăciune:
„Tristan, iubite, de ești mort,
eu viața în zadar mi-o port...
De dragoste tu te-ai sfârșit,
eu voi muri că te-am iubit
și n-am putut la timp să vin
durerea mare să-ți alin...
Nu voi avea de-azi mângâiere,

nici bucurie, nici plăcere...
Tu ai murit de dorul meu,
asemeni am să fac și eu:
E moartea singurul meu țel"
Și se întinse lângă el,
sărută gura, chipu-i stins,
apoi în brațe-l prinse strâns
și de Tristan înlănțuită
își dădu sufletul, sfârșită.
Și lângă dânsul se sfârși,
pentru durerea lui muri.
Tristan muri, suflet pustiu,
Isolda c-a sosit târziu.
Tristan de dragoste-a murit,
Isolda – fiindcă l-a iubit.

(Trad. de Sorina Bercescu și Victor Bercescu)

Influența legendei lui Tristan și Isoldei a fost imensă – în Norvegia (*Tristramssaga*, sec. XIII), în Germania (Heinrich von Veldeke în sec. XII, Gottfried von Strassburg, Bemberg von Horheim, în sec. XIII etc), în Italia (foarte popularele versiuni ale lui Riccardiano, Corsiniano, Rustichello, toți din sec. XIII) – unde legenda este menționată și de Dante (*Inf.*, V, 67) și de Petrarca. Legenda a fost prelucrată – în lirică, în proză sau în teatru – de Hans Sachs, A.W. Schlegel, Aug. von Platen, K. Immermann, până la faimoasa dramă muzicală *Tristan și Isolda*, de Richard Wagner[1].

LIRICA TRUBADURILOR

Activitatea trubadurilor[2] – care se desfășoară din jurul anului 1100 și până la sfârșitul secolului al XIII-lea – constituie cel mai „modern" fenomen literar al culturii medievale. Este o adevărată „școală" poetică – cea dintâi din Europa, – cu o clară conștiință de grup, cu o doctrină literară coerentă și precisă, cu o tehnică formală

1 În Anglia, a fost reluată în poeme de Mathew Arnold, Tennyson, Swinburne. Thomas Hardy a evocat legenda în *Tragedia reginei din Cornwall*; iar Gabriele D'Annunzio, în romanul *Triumful morții*.

2 Termenul provensal *trobaire, trobador* derivă din verbul *trobar* (fr. *trouver* – „a găsi, a inventa", substituind verbul latin *invenire*). – „Este mai sigur a face să se derive *trobar* dintr-un cuvânt latin medieval *tropare* – „a compune tropi"; substantivul *tropus* este atestat în latina creștină începând din sec. IV, în înțelesul de „formule melismatice ale unui cânt ornat" (H. I. Marrou).

foarte îngrijit elaborată; și cu un public avizat, care nu urmărește doar delectarea, ci apreciază și calitatea artistică a compoziției poetice[1].

Poziția însăși a poetului – atât în societate, cât și față de creația sa – este superioară celei a jonglerului peregrin, și chiar a menestrelului stabilit la o curte seniorială. Nu este doar un executant, ci este autorul textului și compozitorul melodiei[2], – căci textul poeziei era inseparabil de recitarea psalmodiată și de acompaniamentul de vielă. Funcții net distincte; încât, unii trubaduri își aveau angajați jonglerii lor permanenți, pe care, deplasându-se de la un castel la altul, îi luau cu ei să le recite și să le cânte poeziile. Originari, aproape toți, din sudul Franței, trubadurii francezi compuneau în limba provensală (occitană); mai târziu, trubadurii au apărut și în Germania (Minnesänger), în Catalonia, în Portugalia, în nordul Italiei și în Sicilia; câțiva au ajuns până în Ungaria și în Malta. În nordul Franței, imitatorii și succesorii lor au fost truverii.

Cei aproximativ 460 de trubaduri – unii, autori a 80-90 de poezii, alții cunoscuți numai printr-una singură sau doar printr-o singură strofă păstrată (în total, s-au păstrat circa 2700 de poezii ale trubadurilor), – aparțineau celor mai variate nivele ale societății: cinci regi, doi duci, cinci marchizi, zece conți, cinci viconți. Cei patru seniori din Ussel erau toți patru trubaduri. Alții erau simpli cavaleri, – iar dintre aceștia, cei mai săraci deveniseră simpli jongleri[3]. Unii proveneau din rândurile burgheziei[4] – sau, din ale ierarhiei ecleziastice: numeroși canonici (ca marele poet satiric Peire Cardenal), câțiva episcopi, printre care chiar și viitorul papă Clement IV (1265-1268). „De oriunde veneau, trubadurii se întâlneau în același mediu social și profesional, cel al curților senioriale /.../

---

1 „Poetul trubadur are conștiința calității lui de artist al cuvântului, precum și a faptului că publicul său este interesat nu numai de divertisment, ci și de calitatea artistică" (U. Mölk). Și este într-atât de conștient, încât distinge foarte clar între jonglerul care îi recită adecvat versurile și cel care le deformează și degradează recitându-i-le și cântându-le.

2 Firește, nu lipsesc excepțiile: jonglerii Cercamon și Marcabrun figurează printre trubadurii notorii; și viceversa: unii trubaduri își cântau ei înșiși poemele.

3 Folquet de Marseille era un negustor bogat, Arnaut de Marcuil era notar, Peire Vidal era fiul unui blănar, Guiraut de Bornelh era de origine foarte umilă, Bernard de Ventadour era fiul unui argat, Marcabrun – un copil găsit etc.

4 Ca poetul Arnaut Daniel (Arnaldo Daniello), atât de mult admirat și de des citat de Dante (*Purg.*, XXVI, 115-120, 136-148; *Epistole*, II, 2, 6, 10, 13).

Erau niște profesioniști: ei au fost cei dintâi care au realizat tipul, în fond deja modern, al artistului, al poetului, al intelectualului laic" (H.-I. Marrou).

De obicei se ignoră sau se trece prea repede cu vederea peste faptul că trubadurii erau nu numai poeți, ci și compozitori; că poezia lor era făcută să fie cântată și acompaniată de un instrument cu coarde (de regulă, viela); și că – ceea ce este mai interesant – că dacă unul din cele două elemente, cuvântul și melodia, ar fi prevalat asupra celuilalt, acesta era tocmai melodia.

Manuscrisele în care ni s-au transmis operele trubadurilor demonstrează clar interesul și importanța pe care publicul le acorda muzicii lor: într-un singur manuscris (și încă mutilat!) sunt transcrise nu mai puțin de 42 de melodii compuse de trubaduri[1]. Unele dintre acestea aveau mai mult de un secol de când fuseseră compuse. S-au păstrat 264 de melodii compuse de trubaduri (deci, mai puțin de o zecime din numărul textelor poetice rămase) și aproximativ 2000 de melodii ale truverilor din nordul Loarei. Numai de la un singur trubadur – Bernard de Ventadour – au rămas 18 asemenea compoziții.

Aceste melodii erau uneori „preluate"(!) de poeții timpului din alte țări (dar și truverii „împrumutau" uneori melodii unul de la celălalt). Așa s-a întâmplat cu melodiile compuse de Bernard de Ventadour, Peire Vidal sau Folquet de Marseille, utilizate de câțiva Minnesängeri; sau, cu admirabila melodie compusă de Jaufré Rudel pentru cântecul *Lanquan li jorn* (a cărei traducere o dăm, fragmentar, mai jos), reprodusă aproape exact de Walther von der Vogelweide în celebrul său *Cântec de cruciadă*.

Toți acești poeți – a căror concepție despre iubire s-ar putea spune că reprezintă o anumită reacție împotriva atitudinii de excesivă desconsiderare și dispreț pe care atât de frecvent Evul Mediu o manifesta față de femeie – compun, urmând o doctrină comună despre iubire, o „iubire curteană" – *amour courtois*[2]. Tema iubirii este tratată potrivit unor principii, concepții, norme de viață, gusturi,

1 În cele mai importante manuscrise – din totalul de circa 12 din această categorie – aflate în Bibliothèque Nationale din Paris și în Biblioteca Ambrosiana din Milano, sunt transcrise nu mai puțin de 317 melodii.

2 Sintagmă în care termenii se definesc reciproc: iubirea este un rafinat mod de educație aristocratică, și care la rândul ei indică modul corespunzător, de a iubi.

proprii unei societăți aristocrate[1]. O iubire sublimată, spiritualizată – *fin 'amor*, – „refuzând să se limiteze la pura satisfacere a instinctului sexual – *fals 'amor*"; și, în desfășurarea căreia intervin numeroase și subtile complicații sentimentale, cu fine notații psihologice. O pasiune disciplinată, fără misterioasele forme fatale, fără excesele necontrolate, fără exploziile pasionale ale Fedrei sau ale lui Tristan; „rare sunt poemele într-adevăr dureroase, care să exprime un doliu al inimii" (J. Bédier). Iubirea devine un sentiment complex, controlat de o atitudine de respect față de femeia iubită, determinată de o timiditate adolescentină, de anumite scrupule și tabuuri religioase și sociale.

În ce privește originea acestei doctrine, ipoteza unei influențe a ereziei catare (cf. Denis de Rougemont) se elimină de la sine; nu numai pentru că anticlericalismul unor trubaduri își avea o veche tradiție populară, fără a mai fi nevoie să fie căutat în erezia catarilor; și nu numai pentru că „nici un document nu permite să afirmăm că ar fi existat cea mai mică înțelegere convenită între trubaduri și catari"; ci pentru că însuși „idealul curtean se opunea în mod intrinsec teologiei dualiste a neo-maniheilor: ce putea fi comun între idealul lor ascetic, condamnarea radicală de către aceștia a materiei, a trupului, și trubadurii exaltați de entuziasm în fața frumuseții fizice a femeii, mediatoare a absolutului?" (*Idem*).

Nici ipoteza (sugerată încă din sec. XVI) unei origini hispano-arabe a poeziei trubadurilor nu se susține; chiar dacă nu pot fi negate anumite influențe arabe asupra țărilor romanice, în artele plastice, în poezie sau în muzică (de ex., adoptarea unor instrumente muzicale, ca lăuta). Atmosfera generală este cu totul alta; societatea islamică n-a cunoscut emanciparea femeii, ca în Occidentul secolelor XII și XIII. Lirica arabă de dragoste se adresează fie unei soții legitime, fie – cele mai adeseori – unei frumoase sclave. Nu s-a putut încă dovedi existența unui contact direct a unui trubadur cu vreun poet din îndepărtata Andaluzie, centrul culturii hispano-arabe. În fine, temele erotice ale poeziei arabe „se leagă întotdeauna de o concepție

1 Cf. *De arte honeste amandi* (cca 1186), de Andreas Capellanus; un manual de galanterie curtenă, conținând „consultații" în această materie, redactate sub formă de sentențe. – Ipotezele emise (încercări de explicații, parțiale și discutabile) asupra originilor acestei doctrine – în folclor, în cânturi liturgice, în literatura clasică latină, în literatura celtică, în poeziile goliarzilor, în versurile omagiale adresate de clerici unor abadese sau în poezia hispano-arabă, – sunt azi abandonate. Poezia trubadurilor își are rădăcinile și seva permanentă în configurația socială, morală și mentală a societății feudale a secolelor XII-XIV.

Bernard de Ventadour. – Miniatură dintr-un vechi manuscris francez.

arhaică despre dragoste: dragostea cu o dominantă virilă, ca în *Cântecul lui Roland*, ca în *Chansons de toile*, iar nu cultul Doamnei iubite, inaugurat de Guillaume IX" (*Idem*).

În convenţiile doctrinei curtene despre iubire – convenţii în general respectate, dar nu întotdeauna[1] – poetul îşi adresează versurile de adorare unei femei considerată ca fiind căsătorită[2], căreia îi

1 În general, – căci în unele poezii femeia iubită este o tânără necăsătorită; iar în altele (în cele mai multe) „doamna" nu apare în mod clar, explicit, că ar fi căsătorită. Pe lângă faptul că în poeziile multor trubaduri doctrina iubirii curtene este eludată, dragostea exprimându-se în accente viu senzuale (şi chiar mărturisind cu satisfacţie posedarea fizică a fiinţei iubite), – sau pur şi simplu este respinsă cu violenţă. Iată-l pe Albertet:

Văd în amor atâta rea domnie,
aşa dor lung şi-atâta viclenie,
că pentru doamne am numai mânie;
nu credeă deci că-s cântăreţul lor. (...)
doar chin aflat-am şi făţărnicie.
Să mor de-oi mai cânta cândva de-amor!

(Trad. T.B.)

2 „Chestiunea adulterului nu are, poate, importanţa pe care suntem tentaţi să i-o atribuim. Este adevărat că în iubirea curtenă obiectul veneraţiei este întotdeauna o femeie căsătorită; dar convenţiile epocii nu permiteau altfel. Nu putea fi vorba de o fată, căci fetele erau căsătorite foarte de timpuriu. O fetiţă de 13 sau 14 ani nu putea fi venerată de un poet în aceşti termeni" (W. Kellermann).

elogiază frumusețea fizică și virtuțile morale; dar pe care – discreția fiind una din legile curteniei – niciodată nu o numește; cel mult, îi ascunde numele sub un pseudonim (*senhal*). Iubirea lui, adresată unei „doamne" care îi este superioară în ierarhia socială, implică în mod obligator o comportare exprimată în termenii raporturilor feudale: este identică sau analogă unui „serviciu", arătat cu umilința, lealitatea și obediența unui serv față de stăpân sau a unui vasal față de suzeranul său. Bernard de Ventadour se exprimă astfel:

Că-s rob iubirii mele, nu-i mirare,
căci trup mai mândru nu s-a mai văzut:
mlădiu, alb, neted, fraged ca o floare,
și-n toate cum visam și cum l-am vrut.
Cusururi nu pot aminti, căci n-are;
dacă-aș afla, le-aș spune-n gura mare,
dar neștiind nimic, aici sunt mut.

Doar bine-i vreau și tot ce-i spre onoare;
vasal al ei și slugă m-am făcut;
de-i place ori de nu, mi-e dragă tare,
că-înneci un suflet dacă-l ții tăcut.
Femeie nu-i, ori vrea ori nu, pe care
să n-o iubesc, de-mi vine, cu-nflocare;
în toate însă ai și de pierdut.

(Trad. de Teodor Bocșa)

Un „serviciu" (în sensul relațiilor feudale) care îi leagă pe amândoi prin obligații reciproce, – recompensa pe care o așteaptă poetul fiind doar o privire afectuoasă, un mic dar, de pildă un inel, cel mult un sărut. (În ritualul omagiului feudal suzeranul dăruia vasalului un inel și îl săruta). Îndrăgostitul știe că nu poate aștepta mai mult; realizarea dorinței lui „nu este posibilă din principiu: în logica sistemului curtean de iubire, plăcerea dragostei (*jauzir*) ar anula tensiunea erotică existentă între îndrăgostit și doamna adorată, adică dorința (*dezirier*) – și, în consecință, procesul curtean de rafinare alimentat de această dorință" (U. Mölk)[1]. Căci dorința, sentiment pe care se fondează acest *fin'amor* este ceea ce constituie motivul, mobilul, principiul intern al poeziei trubadurilor; care trăiesc iubirea nu ca pe o plăcere, ci ca pe o forță activă, o bucurie – pe care o cântă astfel Jaufré Rudel:

1 „În felul acesta este de înțeles și de ce soțul se situează în afara spiritului curtean; căci el posedând femeia, nu mai este capabil să o dorească (*dézirier*), și prin urmare nu mai poate fi educat de ea în vederea însușirii unui spirit curtean – *cortezia*" (*Idem*).

Când prin frunziș privighetoarea
iubire cere și primește,
și plin e cântu-i de-nflocare,
și cald perechea și-o privește,
și-s flori, și râul strălucește,
această largă bucurie
îmi umple inima de dor.

(Trad. de T.B.)

Ca pe o bucurie, dar și ca pe o suferință (*dolor*) – a așteptării, a depărtării, a mândriei, a indiferenței sau a refuzului „doamnei"; o suferință acceptată și o speranță voit prelungită de trubadur, cu o ciudată, aproape perversă desfătare:

Atâta-mi place-amorul care doare,
că și-a făcut la mine-n piept cămară;
alt gând să-ncapă-acolo nu mai poate,
nici nu-mi dă altu-atâta desfătare;
și-s viu, deși mâhniri mă-njunghiară,
că-mi face-amorul cazna mai ușoară:
îmi tot promite-o mare bucurie,
vis dulce, care-ntârzie să vie.

(Folquet de Marseille, trad. T.B.)

Această „dulce otravă" a iubirii astfel concepută are drept consecință un sens și o valoare pedagogică evidentă: ca, „doamna " să îi răspundă la sentimente, trubadurul trebuie să arate – prin comportare, prin fapte – că îi merită atenția, prețuirea și afecțiunea; încât în această accepție cu totul nouă a conceptului de iubire – accepție necunoscută nici de poeții antici, nici de poeții medievali anteriori – dragostea devine o forță morală, un izvor, o sursă a virtuților cavalerești; a vitejiei, a onoarei, a generozității și a comportamentului curtenitor:

O doamnă face-un om vestit
din slab sau dintr-un necinstit;
cutare-i falnic și fălos,
căci e de doamna lui iubit;
altcum, zic toți că-i ticălos.

(Guillem de Cabestaign. Trad. T.B.)

În plus, comportamentul său curtean implică și o cultură literară, și un talent, o iscusință în a compune versuri.

În poezia trubadurilor nu se întâlnesc poziţii care să contravină flagrant dogmelor Bisericii, – dar nici o concepţie a păcatului şi nici un vocabular cât de puţin influenţat de terminologia teologică; iar persoana adorată de poeţi nu este – ca în poezia religioasă (au scris şi unii trubaduri poezii religioase) – o persoană sacră, ci una terestră: femeia. O persoană concretă – sau doar visată: obiect al unei pasiuni de principiu[1], situat într-un spaţiu nedefinit, sau îndepărtat; obiect al unui *amor de lonh*, – sentiment pe care Jaufré Rudel l-a exprimat ca nimeni altul în *Iubita din depărtare (Lanquan li jorn)*:

Când seri târzii de mai mi-aduc
Un dulce tril din depărtări
Şi amintirile mă duc
Spre draga mea din depărtări,
Sunt ars de dorul ei şi sunt
Cu fruntea-n piept, cu pasul frânt
Pe înfloritele cărări
Ca prin nămeţi de mohorât /.../

Nici când nu voi iubi decât
Iubirea mea din depărtări.
Mai nobilă ca dânsa, nici
O alta, chiar în depărtări
Nu poate fi, şi nici aici.
Atâta preţ în ea am pus
Că-n ţara ei, la sarazini
Aş vrea să fiu, printre străini,
Chiar rob legat în lanţuri, dus.

Drept spuse cel ce mă numi
Lingav de dor de depărtări!
Căci n-am pe lume bucurii
Ca dragostea din depărtări...
Dar ce vreau eu, potrivnic mi-i:
Căci scris mi-a fost, mi-a fost ursit
Iubind, să nu pot fi iubit.

(Versiune inedită de Ion Frunzetti)

Stilul trubadurilor este de o densitate extremă, – adeseori concentrând în versuri întregi numai cuvinte bisilabe. Unii poeţi se

1 Trubadurul îşi adresează poemele nu atât unei femei reale, unei *anumite* persoane, cât femeii ca idee, esenţialităţii femeii; poezia lui este un elogiu, un imn în onoarea feminităţii. De aceea intervine atât de des în poezia sa şi procedeul stilistic al personificării. – Şi nici nu trebuie confundată iubirea curteană cu galanteria (care corespunde unui tip cu totul diferit de societate: cel din secolul al XVII-lea).

Walther von der Vogelweide. Miniatură dintr-un manuscris german din sec. XIII. – Biblioteca Universității din Heidelberg.

exprimă într-un stil simplu și clar (așa-numitul *trobar plan*); alții preferă un stil ermetic, alambicat, obscur, „închis" – *trobal clus*; cu varianta *trobar ric*, – un stil artsitic foarte elaborat, de virtuozitate, în care a excelat Arnaut Daniel. De fapt, nu este vorba de un ermetism, propriu-zis, ci de un mod de exprimare intenționat complicat, poetul fiind convins că această obscuritate laborios obținută printr-o „împletire" de cuvinte (*entrebescar*), care îi permite să introducă ornamente stilistice surprinzătoare, îi sporește în gradul cel mai înalt admirația publicului. – Este ceea ce trubadurul obține și prin marea sa virtuozitate de versificator. Un exemplu în acest sens este și jocul de sonorități în versuri în care poetul alege cuvinte ce încep, în fiecare vers, cu aceeași consoană:

Pauc pretz prim prec de preiador,
can cre qu 'el cuia convertir;
vir vas vil voler sa valor;
don dreitz deu dar dan al partir, – etc.

Versuri cărora virtuozul traducător reușește să le găsească perfect echivalențele:

Pun preț prea prost pe-un rugător,
când crede ceva c-a schimbat;
prin vane vreri, vrea vii valori,
da-l dor dulci doruri la plecat.

(Trad. T.B.)

Într-un tratat de versificație din 1356 sunt înregistrate 39 de feluri de rime și 72 de tipuri de strofe[1]. Dar un filolog german a recenzat 817 tipuri de strofe folosite de trubaduri; iar un altul a catalogat 1001 formule de rime și 1422 de formule silabice. Un trubadur (Peire de Corbiac) scrie un poem de 840 de versuri terminate cu aceeași rimă; un altul (Cerveri de Girone) – o strofă de 28 de versuri monosilabice[2] iar un al treilea (Guillem Figueira) rimează între ele și primele emistihuri ale primelor trei versuri; iar ca rime interioare într-o strofă le reia pe cele din ultimele patru versuri ale strofei anterioare: o virtuozitate de versificație la care traducătorul nostru răspunde cu abilitate:

Viers să urzesc pe strune ce-mi plăcură,
nu zăbovesc defel peste măsură,
nici mă-ndoiesc că-mi voi atrage ură,
cumva, de vreun cuvânt
în răi și lași împlânt,
ce-n Roma sunt, tărâm de căzătură
a tot ce-i bun și sfânt.

Că bate-un vânt al vinei, nu-s mirat:
chin pe pământ, război, tu le-ai creat;
valori și-avânt ucis-ai și-ngropat,
tu, Romă-nșelătoare, – etc.

(Trad. T.B.)

---

1 Strofe în care cuvântul final al unui vers este reluat de primul cuvânt al versului următor (*coblas capfinidas*); în care toate versurile încep cu același cuvânt (*capdenals*); în care același cuvânt este repetat la începutul și la sfârșitul versului; sau, același vers la începutul și la sfârșitul strofei (*recordativas*); în care același vers se repetă în același loc (*retronchadas*), etc. – O virtuozitate care, în sec. XV, va degenera la „Marii retorici" (Guillaume Crétin, Jean Molinet, J. Meschinot, etc.) în performanțe de genul celor în care un vers poate fi citit tot atât de bine de la stânga la dreapta ca și de la dreapta la stânga; de exemplu: *A mesure, ma dame rusé m'a.*

2 „În realitate e vorba de bisilabe, dar finala atonă nu contează" (H.-J. Marrou).

Doamna şi cavalcrii. Dctaliu dintr-un goblcn din Arras. – Scc. XV. – Muzcul Mctropolitan, Ncw York.

Specia lirică preferată, cea mai răspândită și caracteristică a trubadurilor cste cântecul (*cansò*) având ca temă iubirea. Pe lângă aceasta însă poeții abordează și alte teme – a cruciadei, a doliului, a războiului, a episodului idilic, a disputei folosind și invectiva, etc., – tratate și în forma altor specii: a cântecului funebru, a satirei, a pasturelei (în care însă nu se poate vorbi de o inspirație populară); sau a „cântecului dc zori", cântecul despărțirii, al momentului în care îndrăgostitul, după o noapte petrecută la pieptul iubitei, este trezit în zori de ea, sau avertizat de prietenul care stă de strajă ca cei doi să nu fie surprinși de soț. Într-un astfel de cântec (de Guiraut de Borneil), cel ce stă de pază îl vestește:

Prieten iubit, de dormi ori te-ai trezit,
te scoală, că nu-i vreme de dormit:
la răsărit o stea eu am văzut,
și-al zilei sol în ea l-am cunoscut,
și ies îndată zorii.

Prieten drag, auzi cântarea mea:
nu mai dormi, căci glas de păsărea
salută-n codru ziua care vine:

mă tem că dă gelosul peste tine,
și ies îndată zorii. – etc.

(Trad. T.B.)

Strofe care aduc o precizare și un corectiv la felul general în care este enunțată – în principiu – doctrina iubirii: care, cum spuneam, la unii trubaduri nu se oprește la dorință, speranță, așteptare, renunțare, suferință și alte determinări platonice ale sentimentului erotic, ci are și marcate note senzuale (începând chiar cu primul trubadur, Guillaume de Poitiers), vizând și eventual realizând posedarea fizică a „doamnei".

Lirica trubadurilor are și alte aspecte de mai puțină (sau deloc) puritate idealistă, morală, sentimentală, decât în enunțurile doctrinei curtene; aspecte mai prozaice, mai realiste, uneori chiar de o violentă misoginie; sau de o extremă duritate – ca în strofele exaltând atrocitățile războiului ale marelui feudal și renumit trubadur Bertran de Born:

Văd coifuri vii și ghioage iară,
și spăngi și scuturi despicate,
când arde-n toi a luptei pară;
și cad viteji pe secerate,
iar caii fug, lăsând
răniți și morți, fără păsare;
iar într-o astfel de-ncleștare
un om de neam, intrând,
să taie vrea și să doboare:
decât învins, mai bine moare.

Plăcut pe mine mă-mfioară
nu somn sau vin, și nici bucate,
ci două tabere, când zbiară:
„Pe ei!", și-aud, prin văi uitate,
cai singuri, nechezând,
și-aud: „Săriți! Ajutoare!"
și-n șanțuri văd și mic și mare
prin buruieni căzând,
și văd duium de morți, la care
le iese lancea prin spinare.

(Trad. T.B.)

Cei mai renumiți trubaduri (Guillaume de Poitiers, Jaufré Rudel, Bernard de Ventadour – considerat cel mai mare trubadur provensal, – Guiraut de Bomeil, Bertran de Born, Peire Vidal, Raimbaut de

Vaquieras, ș.a.) sunt originari din regiunea de sud a Loarei. N-au lipsit nici poetesele: cea mai talentată fiind Contesa de Die (se cunosc 17 trubadurese provensale – *trobairitz* – din sec. XII). Trubadurii din Peninsula Iberică – în număr de peste 150, de la care au rămas aproape 2000 de poezii – scriau în limba portugheză, chiar dacă unii erau originari din Castilia, Galicia sau Aragón. – În Anglia, în regiunile scandinave sau în zonele central- și est-europene această școală poetică a fost total absentă.

În Germania[1], cântecul de iubire – *Minnesang* – a fost influențat substanțial de lirica trubadurilor provensali; Minnesängerii însă – începând cu cel mai mare, Walther von der Vogelweide și urmat de Hartmann von Aue, Heinrich von Morungen, Reinmar von Hagenau, Gottfried von Strassburg sau Wolfram von Eschenbach – încorporează în poeziile lor și note originale, individuale sau specifice ambianței și condițiilor timpului.

În Italia, trubadurii din Sicilia din Toscana (Giacomo da Lentini, Pier de la Vigna, Guittone d'Arezzo, Chiaro Davanzati, Cecco Angiolieri, Guido Guinizelli sau Guido Cavalcanti) au fost fondatorii poeziei în limba italiană, ai școlilor poetice „Siciliană" și a „Ducelui stil nou". La curțile italiene au petrecut trubaduri provensali, ca Peire Vidal și Raimbaut de Vaqueiras; pe de altă parte, unii trubaduri italieni au scris în limba provensală (cel mai renumit fiind Sordello), ceilalți, în graiuri italiene – sicilian sau toscan. – Doctrina iubirii curtene se va prelungi și în curentul „Dulcelui stil nou", prin cultul femeii-înger (*donna angelicata*). Tradiția veneraței trubadurești a femeii va fi continuată și de Dante și de Petrarca.

TRUVERII

În Franța, la nord de Loara, poezia truverilor se distinge prin anumite note proprii de cea a omologilor lor, trubadurii. Aici, unde o viață orășenească mai evoluată promovase o mentalitate burgheză mai fermă, unde domina un spirit mai pozitiv, mai realist și o mai fină intuiție a realităților (cf. G. Lanson), genurile literare populare și burgheze lăsau mult mai puțin loc rafinatelor convenții curtene, procedeului alegoriei și elegantei cazuistici, savantei și subtilei

1 „Poezia trubadurilor occitani corespunde unei perioade care începe în jurul anului 1100 și durează până către 1280. Durata liricii curtene în Germania este aproximativ ca în nordul Franței: între 1170-1300" (Wilhelm Kellermann, – în *Entretiens*..., vd. *Bibliografia*).

metafizici a doctrinei iubirii. Truverii – din Normandia, din Picardia, din Flandra, – își exprimă cu o sinceritate mai francă sentimentele, bucuriile și mizeriile vieții. În concursurile poetice locale (faimoase erau cele din Arras) sunt tratate și temele iubirii curtene; dar publicul orășenesc preferă totodată și poemele epice de ample dimensiuni, și îndemnurile de plecare în cruciade; iar în alte compoziții poetice – intenția didactică și gluma, ironia sau invectiva, satira personală, socială sau politică.

Truverii eminenți sunt Guy de Coucy, Conon de Béthune, Jean Bodel, Colin Musset, Marie de France – prima mare poetă a Evului Mediu – și Thibaut IV de Champagne, rege al Navarrei și „regele truverilor", cum a fost numit, și ale cărui poezii urmează îndeaproape doctrina erotică a trubadurilor provensali:

Voiesc să cânt, și nu mă pot opri,
c-am parte doar de chin și jale grea.
Mai bine-i totuși vesel să poți fi,
căci nu câștigi nimic cu voie rea.
Eu nu cânt ca un om care-i iubit,
ci gânditor, nevolnic și mâhnit;
speranță-n bine n-am de unde-avea,
căci sunt mereu cu vorbe amăgit.

(Trad. de T.B.)

Dar marele truver, totodată și cel mai mare poet francez al secolului al XIII-lea este Rutebeuf, – considerat „prima individualitate puternic caracterizată din istoria literaturii franceze și poetul cel mai complet al epocii feudale", a cărui operă „este o adevărată oglindă a veacului său" (R. Pernoud). O operă însumând toate genurile și speciile literare (inclusiv cel dramatic – cu *Miracolul lui Teofil*), cu excepția cântecului *de geste*, a romanului curtean și a cântecului de dragoste. Jongler vagabond recitându-și propriile-i poezii, ducând o viață de mizerie materială și familială, – asemenea hamalilor care descărcau vasele de pe Sena, „golanilor" – cum îi numește, – pe care îi simte frații săi întru mizerie:

Golani, vă merge minunat:
prind pomii a se despuia,
voi n-aveți foale de-mbrăcat;
cu frig la șale-o să vă ia.
Surtucu-ar fi noroc curat,
sau blăni cu mâneci de-ați avea!
În vară sprinten ați călcat,

ci iarna vă mişcaţi abia.
Seu pe-ncălţări ar fi păcat,
când vouă talpa vi-i pingea.
Ieri negre muşte v-au pişcat,
acum vin muştele de nea.

(Trad. T.B.)

Dovedind o bună instrucţie (căpătată probabil în şcolile din Paris), cunoscând latina bisericească şi având noţiuni de retorică, Rutebeuf este un temperament foarte lucid, sceptic, sarcastic, observând şi satirizând aspru moravurile contemporanilor, incriminându-i pe toţi – inclusiv pe rege, pe papă şi curtea sa romană, – fără să îi menajeze în special pe călugării Ordinului dominican. (Dar fără să fie un adevărat anticlerical: exortaţiile sale la plecarea în cruciadă sunt elocvente în acest sens).

Poemele care s-au păstrat sunt în număr de circa 60. La cererea marilor săi protectori – printre care regele Ludovic IX cel Sfânt, regele Navarrei, contele de Poitiers, – a scris şi vieţi de sfinţi în versuri, şi elogii funebre diverse, pentru oamenii Bisericii – poeme religioase, iar pentru marele public al oraşelor, povestiri în versuri,

Cavalerul Wolfram von Eschenbach echipat de luptă şi scuticrul său. Miniatură, sec. XIII. – Bibliotheca Universităţii din Heidelberg.

fabliaux, care au calităţi literare superioare celorlalte producţii de acest gen. În scrierile în care abordează şi probleme majore ale zilei, verva sa satirică – folosind cu predilecţie calamburul – este inepuizabilă, atacând ipocrizia, avariţia şi egoismul preoţilor, călugărilor, avocaţilor, judecătorilor, negustorilor, nobililor şi chiar a ţăranilor.

Rutebeuf este şi un liric în înţelesul modern al cuvântului: lirismul personal, sinceritatea tonului din versurile în care îşi mărturiseşte – cu amărăciune, dar şi cu o volubilă, spirituală autoironie – propriile-i nevoi şi necazuri, împotriva cărora singura sa consolare rămâne poezia[1]; un lirism personal care nu se va mai întâlni cu acest ton emoţionant decât două veacuri mai târziu – „în sec. XV, la un François Villon, pe care Rutebeuf pare a-l prefigura" (G. Cohen). Iată, în versiunea inedită a regretatului Ion Frunzetti, poemul său cel mai cunoscut şi mai caracteristic, *Sărăcia*:

Nici n-aş mai şti de unde s-o apuc
De-aş vrea să-ncep acuma s-o îndrug
Povestea neagră-a sărăciei mele
(Până-ntr-atât am, de nevoi, belşug).
Mărite Rege-al Franţei, în genunchi
Îţi cer ca lui Hristos, vreo două pungi
De nu de galbeni, chiar mai mărunţele.
Pomană mare-i asta, căci trăii
Atâta timp cât mi se dărui,
Tot din avutul altuia, datornic.
Şi-acuma, ocolit ca platnic rău,
Nădăjduiesc la ajutorul tău,
Regească milostenie, de care sunt nevolnic.

Cumplite vremuri îndurăm. Ai mei
Nu-s morţi, nici bólnavi toţi. Şi pentru ei
– Atâtea guri – n-am hrană, nici parale.
Şi oamenii, la câţi mă duc şi ceiu
Nu-mi dau nimic, afară de bătăi,
Căci fiecare-şi cruţă pe-ale sale.
Şi moartea m-a lovit de-atâtea ori
Măria Ta, căci binevoitori
Câţi i-am avut, de tine în războaie

1 „Speranţa zilei de mâine/ sunt sărbătorile mele". Aşteptarea, speranţa – „şi apoi gloria, al cărei presentiment şi orgoliu Rutebeuf le-a avut cu mult înaintea lui Ronsard: fapt care nu era de aşteptat în această epocă de umilitate medievală" (G. Cohen).

„Închinarea Magilor". Miniatură (1365). – Muzeul Meermanno, Haga.

Trimiși au fost să lupte în Tunis
Și oamenii sălbatici i-au ucis.
Fie-le-ușor nisipul pe furloaie!

Mărite Rege de mă părăsești
(M-au părăsit și alți stăpâni domnești!)
Nu mai am chiar nici după ce bea apă.
Nimeni nimic nu-mi dă, nici nu-mi întinde:
De foame casc, de frig tușesc, mă prinde
Fiorul morții, groapa-naintea mea se sapă.
Sunt fără pat și fără de mindir,
Mai gol nu dormi decât la cimitir,
Măria Ta! Doar drumul casa mea e.
Eu tot pe clăi de paie m-am culcat
Și-un pat de paie nu-i chiar bun de pat,
Dar coastele mi-s bune pentru paie!

Aduc la cunoștința ta, Stăpâne,
Că n-am de unde cumpăra nici pâne
În ăst Paris de rodul pământurilor plin.
Nimic din tot ce este nu-i al meu...

Doresc puțin, puțin apuc mereu.
Drept hram, îl țin pe-al Sfântului Puțin.
Căci dintre Sfinți, mă-nchin la Sfântul Pic
Mai des decât la orice apostol mucenic.
Știu bine „Pater", uit că e și „al nostr"
Căci prea de mult am fost ținut la post
Și prea mi-au fost străini de locuință
Și „credo", și crezare, și credit, și credință.

„ULTIMUL TRUBADUR": CHARLES D'ORLÉANS

La trei secole după epoca marilor trubaduri și la aproape două după ultimii truveri, Charles d'Orléans – prințul cu o biografie atât de spectaculoasă[1] – reia vechea formulă lirică și aceleași convenții poetice, acum când, în sec. XV, în anii vieții lui François Villon, acestea păreau demult demodate:

De-ți spun deschis cât sufăr de amar,
Puterea aflu numai în Amor,
Căci serv leal din prima zi ți-s chiar.
Când dat mi-a fost cu ochii să-ți măsor
Al marii firumusețI ales odor,
Ce farmecul mi-ar pune la-ndemână,
De-ai vrea să mă îngădui servitor,
Căci te consider singura-mi stăpână.

Dar, în afara unor asemenea locuri comune pe care el încă le mai acceptă, în poezia sa se percepe ceva esențialmente nou:

1 Fiul prințului Louis d'Orléans, fratele regelui Carol VI și al Valentinei Visconti, fiica ducelui Milanului, s-a născut în 1394; logodit prima oară la 4 ani cu o ducesă de Brabant, iar a doua oară – la vârsta de 10 ani, când începe să scrie și primele versuri – cu văduva (de 15 ani) a regelui englez Richard II. În 1407, tatăl său cade victimă a unui asasinat politic; în anul următor moare și Valentina. La 14 ani se căsătorește – la castelul său din Blois, – un an mai târziu are o fetiță; rămas văduv, la 16 ani se recăsătorește cu fiica contelui d'Armagnac (în vârstă de 11 ani). În 1415, în bătălia de la Azincourt este rănit și luat prizonier și, în așteptarea răscumpărării, este ținut ostatec în Anglia timp de 25 de ani. Retras pe domeniile sale, ultimii 15 ani din viață îi petrece la castelul din Blois, în bogata sa bibliotecă (din care nu lipseau *Biblia*, *Coranul*, *Instituțiile* lui Iustinian, *Consolarea filosofiei* a lui Boethius, romane curtene, opere ale scriitorilor latini – Cato cel Bătrân, Vergiliu, Horațiu, Ovidiu, Terențiu, Statius, Macrobius, Iuvenal etc), dedicându-se poeziei, organizând la curte concursuri poetice, înconjurându-se de prieteni, de menestreli, pictori miniaturiști și de poeți francezi și italieni. Moare în 1465, după ce, cu trei ani înainte, i se născuse un fiu, viitorul rege al Franței Ludovic XII.

Bustul Sf. Cathcrina (dctaliu) dc pc portalul
catcdralci din Frciburg i. B. – Cătrc 1300.

adevărul emoţiilor – de bucurie sau de durere, încercate de poet şi sinceritatea tonului în care sunt exprimate. Nostalgia ţării sale, de pildă, a locurilor natale, îşi găseşte în versurile poetului aflat într-o captivitate atât de îndelungată accente emoţionante:

Uitându-mă, într-o zi, spre dulcea Franţă,
Fiind, pe ţărm la Dover, abătut,
Mi-am amintit, punându-le-n balanţă,
Ce vremuri bune-acolo-am petrecut,
Şi inima-n suspine m-a durut,
Deşi-mi făcea mult bine-acest noroc:
Să-mi văd iar Franţa, inimii scump loc.

Genul poeziei patriotice – atât de uşor şi de des ameninţată de emfaza, grandilocvenţa şi redundanţa retorismului – îşi află pentru prima oară în poezia franceză o expresie în acelaşi timp elegiacă şi celebrativă, în cele zece strofe ale *Lamentului pentru Franţa*, – care începe printr-o solemnă evocare a trecutului:

Erai numită, Franţă, în trecut,
Tezaur de noblеţe-ntre popoare,

Căci toți să afle-n tine-ar fi putut
Blândețe, cinste, glorie, onoare,
Curaj, știință, curtenie,-ardoare.
Străinilor – de pilde-ai fost izvor.
Și-acuma văd – și chinul mi-e povară –
Cât rău ți-e dat să-nduri îngrozitor,
Plai liber, Franța mea, creștină țară!

Charles d'Orléans este exponentul sensibilității unei epoci noi. Venind la un secol după Petrarca – și, foarte probabil, că fiul Valentinei Visconti a cunoscut prin intermediul poeților italieni de la curtea sa poezia acestuia, – este atras și de jocul elegant al antitezei petrarchiste. La un concurs poetic pe care l-a organizat la Blois (și la care a participat și Fr. Villon cu binecunoscuta sa baladă *Eu mor de sete stând lângă fântână*) prințul citește și el o baladă proprie cu tema pe care o propusese participanților.

În afara *Lamentului pentru Franța*, poetul a lăsat posterității 123 de balade, 89 de cântece (*chansons*) și 344 de rondeluri. Acestea din urmă reprezintă aportul cel mai original și mai prețios al lui Charles d'Orléans la patrimoniul poeziei franceze și europene în perioada crepusculară a Evului Mediu. „Însușirea lor dominantă este oralitatea, care le imprimă sunetul unei confesiuni șoptite și le dă un aer de familiaritate, sugerând o convorbire intimă între doi prieteni – autorul și cititorul /.../ Discreția sentimentelor, un anumit scepticism amabil /.../, omenia și varietatea fac din nestematele poezii un colan de giuvaere de bun-gust, de sensibilitate, de artă rafinată" (Romulus Vulpescu). – Iată, într-o versiune în care echivalențele fericite găsite de traducător[1] ating nivelul poetic al originalului – rondelul XXXI:

Își schimbă vremea vechiul strai
De vânt, de ghiață și de ploaie
Cu-o broderie de văpaie
Din raza soarelui bălai.

Jivini și păsări, pe-al lor grai,
Își spun și-și cântă prin zăvoaie:
„Își schimbă vremea vechiul strai!.

Râu, șipot și pârâu, pe plai,
Duc giuvaieruri în șuvoaie

1 Toate versurile lui Ch. d'Orléans citate în acest subcapitol sunt luate din ediția – exemplară sub toate raporturile – întocmită de poetul traducător Romulus Vulpescu (vd. *Bibliografia*).

Şi-au stropi de-argint – bumbi prinşi pe straie;
Oricine-n haina nouă-a sa-i:
Îşi schimbă vremea vechiul strai.

Charles d'Orléans, „ultimul dintre poeţii curteni ai vechii Franţe, a fost şi cel mai artist. Dar totodată, el a epuizat această vână; şi asta – coincidenţă demnă de remarcat – tocmai în momentul în care «curtenia» însăşi dispărea. Această poezie melancolică şi fină anunţă nu numai sfârşitul unui gen, ci şi pe cel al unei clase sociale şi chiar al unei epoci" (Lucien Foulet). – Într-adevăr: la polul opus dragostei şi bucuriei de viaţă – teme atât de des cântate de „prinţul poeziei" medievale, de „ultimul trubadur", cum a fost numit, – polul melancoliei poetului anunţă sfârşitul unei epoci:

E mare chin să vieţuieşti pe lume,
Să mori e însă mai chinuitor;
Căci – vieţuind – să suferi eşti dator,
Spre-a-i trece morţii pragul recii hume.

Chiar dacă-s multe-ades plăceri şi glume,
Prea mult timp nu ţi-e dat răsfăţul lor:
E mare chin să vieţuieşti pe lume,
Să mori e însă mai chinuitor.

Drept care, să fiu tuns nebunul cum e,
De n-oi râvni – deşi ce-o fi ignor –
Decât s-o duc uşor, uşor să mor...
Dar grija, vai! nimic nu cruţă-anume;
E mare chin să vieţuieşti pe lume!

DIVINA COMEDIE

Marele poem al lui Dante Alighieri (1265-1321) este o grandioasă sinteză, nu numai a poeziei, ci a întregii culturi medievale. Ca formă, ca specie literară poemul este o „viziune", în acelaşi timp religioasă, mistică şi puternic realistă; ca fond, este o *summa* prin bogăţia de date şi de idei – de teologie, ştiinţă, filosofie, literatură şi istorie, – care fac din *Divina Comedie* un adevărat compendiu al culturii secolelor XII-XIII.

Subiectul este o viziune a lumii de dincolo, o călătorie imaginară de şapte zile a poetului în Infern, Purgatoriu şi Paradis; fiecare din aceste etape formează materia celor trei părţi („cantice") care compun poemul. „Luând ca bază întreaga materie a ştiinţei, sacre şi profane, ca şi tradiţiile şi legendele lumii păgâne, / poetul / îi pune

alături pe Enea și pe Sf. Pavel, pe Caron și Lucifer, figuri clasice și figuri creștine. În felul acesta Dante a realizat acea lume universală a culturii, atât de dorită de clasele culte, dar a cărei realizare fusese în zadar încercată până atunci; lume creștină în spiritul și în litera ei, dar în care și începuse să pătrundă, din toate părțile, lumea antică" (Fr. de Sanctis).

În această călătorie Dante este condus, succesiv, de poetul său clasic preferat Vergiliu, simbolul rațiunii, de iubita și inspiratoarea poeziilor sale din tinerețe Beatrice, simbol al grației divine, și de Sf. Bernard.

În Infiern, sumbră prăpastie a durerii, a disperării, a răului și a pedepsirii celor păcătoși, poetul și călăuza sa văd supuși caznelor celor mai cumplite pe cei care în viață s-au făcut vinovați de păcate mai grele sau mai puțin grele – și pentru fiecare categorie Dante imaginează cele mai fantastice pedepse. Descriindu-le, poetul creează impresia corespunzând fiecare unei idei morale: violenții sunt scufundați într-un fluviu clocotitor de sânge, iar lingușitorii, într-un lac de scârnă; ipocriții sunt striviți sub mantiile lor de plumb, iar sinucigașii sunt transformați în copaci desfrunziți; ereticii sunt închiși în sicrie încinse de flăcări, hoții sunt încolăciți și mușcați întruna de șerpi veninoși; Bertran de Born care îl sfătuise pe prințul Angliei să se răzvrătească împotriva părintelui său, este condamnat să își poarte în mână, ca pe o lanternă, capul tăiat de trup. Iar în ultimul cânt, contele Ugolino se răzbună, rozându-i întruna țeasta, pe arhiepiscopul Ruggieri care îl închisese într-un turn împreună cu cei patru copii și nepoți, lăsându-i să moară de foame; poetul întrebându-l de ce, –

Își sterse duhul gura-nsângerată
când m-auzi că înspre el grăiesc,
de părul ceafii pân' la os mâncată.

Și Ugolino, în același timp un trădător și un călău al celui care îl trădase, – și care este „personajul cel mai bogat, cel mai modern, cel mai popular al lui Dante" – își începe astfel povestirea, episodul cel mai des citat pentru a ilustra extraordinara forță dramatică a canticei consacrate împărăției morților, și în care (continuă De Sanctis) „simți pentru prima oară viața lumii moderne":

. . . . . .
Și-atunci din turlă auzii bătând
piroane jos, în porțile închise
și-n ochi feciorii mi-i privii la rând.

Dante și (în planul al doilea) magistrul său cel mai iubit, Brunetto Latini. Portrete de Giotto. – Muzeul Bargello, Florența.

Eu nu plângeam: durerea mă-mpietrise;
dar ei plângeau și Anselmuccio-al meu:
„De ce taci, tată, și te uiți?" îmi zise.
Dar tot n-am plâns, ci suspinând din greu,
până ce luna fu de zori înfrântă,
o zi și-o noapte am tăcut mereu.
Dar când miji prin ferestruica străintă
lumina zilei și văzui prin ea
pe patru fețe, fața mea răsfrântă,
am prins cu furie mâinile-a-mi mușca,
iar ei crezând că foamea mi-o ogoi,
sărind strigară: „Tată, ne-ar durea
mult mai puțin dac-ai mușca din noi,
căci trup ne-ai dat tu însuți și de dânsul
e dreptul tău, de vrei, să ne despoi".
Tăcui atunci ca să le stâmpăr plânsul
și-așa-am rămas. Pământul să se crape
mi-aș fi dorit și să mă-nghită-ntr-însul!

Ci-n ziua patra, Gaddo, dând să scape,
în față mea se azvârli strigând:
„Ajută-mi, tată, dacă-mi ești aproape!
Își dete duhu-apoi; și rând pe rând
pe câteșitrei, până-mi pierdui vederea,
precum mă vezi, așa-i văzui căzând.
Orbit de plâns pornii să-i caut și fierea
mi-o revărsam strigându-i morți pe nume,
până ce foamea birui durerea
și mă-nvoi să mă petrec din lume"[1].

Infernul este împărăția răului, a urii, a violenței, a revoltei și a deznădejdii, în care sufletele celor damnați, lăsate pradă instinctelor, își continuă păcatele din viață fără nici o urmă de căință. Sunt prezente aici și figuri din mitologia și din istoria antică; dar marea majoritate sunt personaje din istoria medievală, mai ales a Italiei – figuri de o mare forță epică, impunătoare și rigide, asemenea unor statui; ceea ce dă evocărilor – aici și în continuare – un caracter de cronică, de realitate, de veracitate istorică.

În a doua cantică, a *Purgatoriului*, imaginat ca un munte înalt și abrupt, domină bucuria celor de aici de a nu mai putea păcătui și speranța mântuirii și fericirii eterne; și domină libertatea – liberul arbitru, inerent firii omenești – de a putea alege între bine și rău. Purgatoriul este o lume a căinței și penitenței, o lume de melancolie, reculegere și pace; o lume a amintirii greșelilor făcute pe care le condamnă (dar și a virtuții pe care o dorește), a iubirii aproapelui, a curățeniei inimii, a chemării spre realizarea de sine.

Pe brânele muntelui, Dante și Vergiliu întâlnesc pe cei învinuiți de cele șapte păcate capitale – orgoliul, mânia, invidia, trândăvia, zgârcenia, lăcomia și desfrâul, – pedepsiți cu caznele ce îi vor îndrepta: orgolioșii trebuie să poarte mereu poveri enorme, invidioșii au pleoapele cusute, trândavii sunt siliți să alerge întruna, ș.a.m.d. Semnificativ – de astă dată, pentru gândirea politică și sentimentele poetului-patriot exilat – este episodul întâlnirii cu trubadurul Sordello (cântul VI), în decursul căreia Dante deplânge nenorocirile patriei sale, cauzate de ipocrizia clerului(„Ah, neam de popi ce crezi de mântuială!"), de tiranie, trădări și corupție:

Italie roabă! Cuib de chin flămând!
corabie-n vânt cutreierând zăludă,

1 Toate citatele din *Divina Comedie* sunt luate din traducerea, devenită clasică, a Eteri Bocriu.

nu țară-aleasă, ci bordel de rând!
Căci în Italia de tirani sunt pline
cetățile și-orice lichea plătită
de vreun partid, mâine-un Marcel devine[1].

Poezia *Purgatoriului*, cu tonalitatea sa generală de rugăciune, este poezia umilinței și a iubirii frateme, a amintirilor melancolice și a sentimentului prieteniei care leagă sufletele, a ascensiunii spiritului spre Binele care aduce reconfortarea, elevația inimii și a intelectului spre cucerirea progresivă a personalității sale morale. În cânturile XVI, XVII și XVIII este expusă doctrina iubirii și a liberului arbitru[2], – precum și a necesității (pentru a se echilibra reciproc) celor două puteri, temporală și spirituală; dar separate, nu așa cum papalitatea și le-a arogat pe amândouă, instaurând injustiția și discreditând valorile spirituale. Natura omului fiind funciarmente bună, corupția se datorează lipsei unei forțe morale, în stare să-l susțină pe om și să-l călăuzească:

Un suflet care-i rupt și totodată
stă cu materia strâns unit pe-o treaptă,
o însușire are-n el săpată,
ce n-o simțești decât cel mult prin faptă
și doar prin roade își vădește firea,
ca viața-n pomi prin poama dulce, coaptă.

(XVIII, 49-54)

În această lume a afecțiunii pătrunse de melancolie – „un sentiment nou care va avea un rol atât de mare în poezia modernă și care se naște aici, în *Purgatoriu*" (De Sanctis), – în această „revărsare lirică de durere, de speranță și de iubire" (*Idem*), se introduc și cadre de natură de o rară frumusețe:

Urcând pieziș sau lin, șerpuitoare,
o cărăruie ne purtă prin zadă,
pe unde malul jumătate moare.
Argint și aur, alb ca de zăpadă,

1 Consulul C. Claudius Marcellus, dușmanul și trădătorul lui Iuliu Cacsar.

2 *Nici ziditor și nici făptură-n lume*
n-a fost, pre câte știi, fără iubire,
fie-nnăscută, fie-aleasă anume.
Nicicând greșește cea săditâ-n fire;
cealaltă-n schimb dă greș când rău alege
ori n-are cumpăt într-a ei pornire.
(*Purg.*, XVII, 91-96)

smaraldul crud când îl despici, splendori
de-albastru, galben, roș ca de grenadă,
pe lângă plaiul smălțuit de flori
învinse-ar fi, pierzându-și strălucirea,
cum greu' învinge-n cumpeni, de-l măsori.
Nu doar în flori se zugrăvise firea:
ci mestecase, îmbălsămând grădina,
mii de miresme ce-ți furau simțirea.

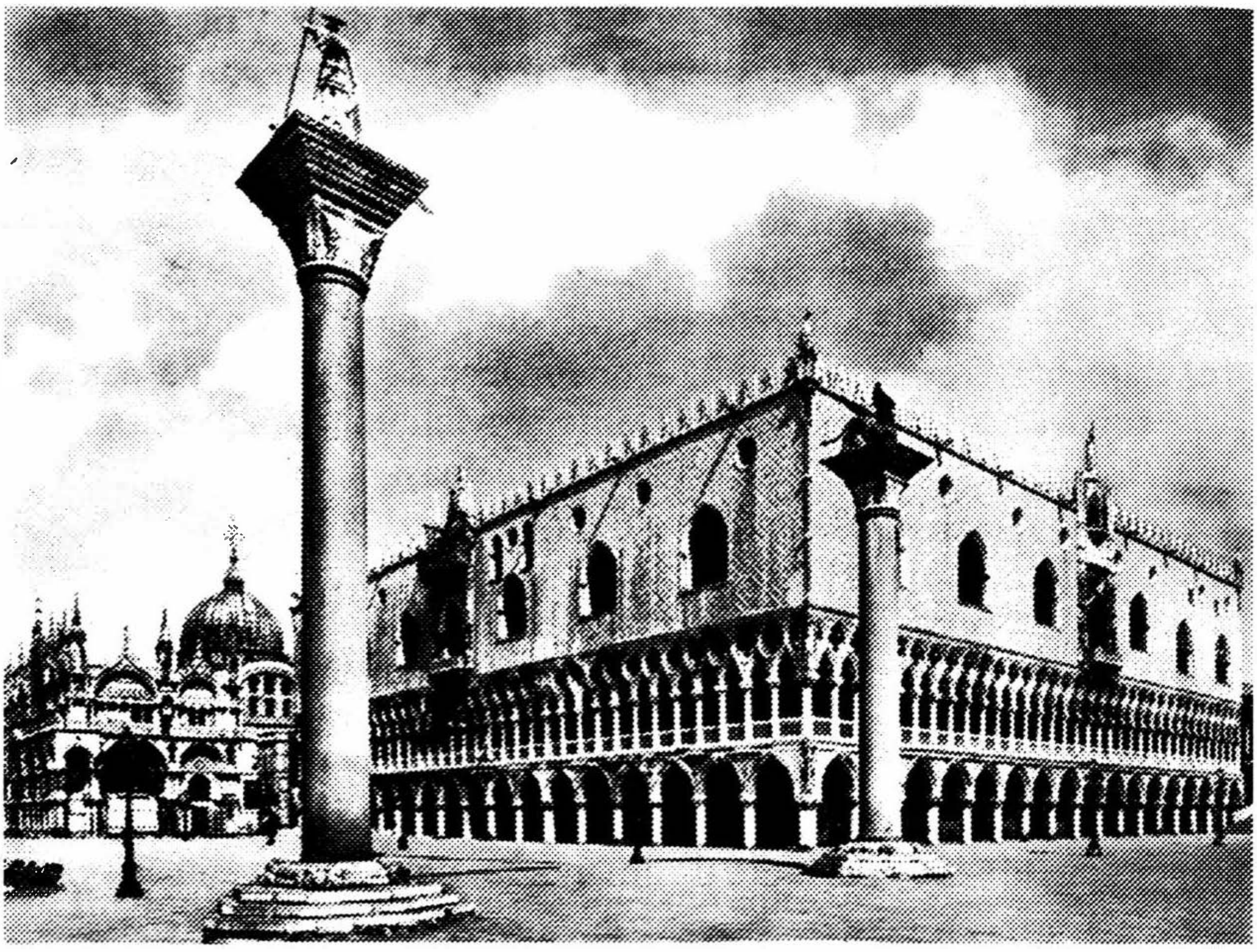
(*Purg.*, VII, 70-81)

În Paradis – împărăția spiritului eliberat de povara simțurilor, a ispitelor și a greșelilor, – poetul e călăuzit de Beatrice, care îi vorbește despre ordinea Universului, despre petele lunare, despre armonia sferelor, despre sufletele care – contrar doctrinei lui Platon – nu se reîntorc la stele, ci caută drumul Paradisului. În cerurile succesive ale planetelor, cei doi întâlnesc sufletele celor care în viață s-au străduit spre bine, împăratul Iustinian îi face poetului un scurt istoric al Imperiului, Beatrice îi vorbește despre moartea lui Hristos și despre păcatul strămoșesc. În cununi de lumină și altele, dispuse în chip de cruce, întâlnesc sufletele celor care au fost profund pătrunși de iubire, ale înțelepților, ale Părinților Bisericii, ale suveranilor înțelepți și drepți, ale martirilor credinței. – Dar nici în această împărăție a fericiților lumea pământească nu este uitată; Toma din Aquino îi admonestează pe dominicani pentru decadența lor morală, aceeași imputare le-o face Bonaventura franciscanilor, în timp ce Sf. Petru izbucnește într-o invectivă contra papalității – din cauza cărora Biserica „ajunge azi tarabă dezmățată" care vinde „bule mincinoase":

Căci pretutindeni oile-s păscute
de lupi flămânzi în straie de păstor:
unde-i Părinte, mila ta s-ajute?
Gasconi și caorsini lingușitori
al nostru sânge-l sorb cu-nverșunare:
o, sfânt lăcaș, ce jos mi te cobori!

(*Par.*, XXVII, 55-60)

În Empireu, poetul contemplă Trandafirul Ceresc în care îi apare triumful îngerilor și al fericiților. Sf. Bernard, ultima călăuză, îl îndeamnă să privească triumful Fecioarei. Dante contemplă misterul Sf. Treimi și al dublei naturi a lui Hristos. Un fulger pune capăt viziunii poetului – și poemul se încheie cu aceste versuri:



Palatul Dogilor din Veneţia. Reconstruit în starea actuală în sec. XIV (şi urm.). – În stânga, bazilica San Marco.

Mai mult să spun nu-s vrednic în cuvinte;
căci vrerii Sale privind pe-a mele,
asemeni roţii mă-mpingea-nainte
iubirea ce roteşte sori şi stele.

În aspectul său exterior, *Divina Comedie* este un poem alegorico-didactic, descriind drumul sufletului poetului şi al întregii omeniri spre mântuire. Literatura ascetică medievală era extrem de bogată, exortând la căinţă, penitenţă şi pocăinţă, descriind lumea morţilor, chinurile Infernului sau fericirea Paradisului, – sub forma visului, a viziunii sau a unei călătorii prin aceste regiuni imaginare, populate de figuri alegorice (care dealtfel erau reproduse şi în picturile sau în sculpturile bisericilor). În parte, Dante s-a inspirat desigur şi din aceste tradiţii – un imens material inform, însă, în care poetul a trebuit să introducă datele culturii timpului, idei filosofice şi morale clare, o ordine severă cu simetrii savante, – dar fără să fi avut, din toată această literatură, un model.

Totuşi, încă în urmă cu şapte decenii s-a vorbit de „predecesori

musulmani ai *Divinei Comedii*"[1]. O legendă foarte răspândită în lumea islamică – începând din sec. VIII sau IX, și reluată în secolele următoare de scriitori și teologi musulmani – narează o călătorie imaginară a Profetului în Iad, Purgatoriu[2] și Cer. Coincidențele sunt continui: amândouă călătoriile încep noaptea, cei doi protagoniști – Dante, respectiv Mahomed – sunt însoțiți fiecare de o călăuză, Dante de Vergiliu, Mahomed de prorocul Jaitaor; amândoi întâlnesc trei fiare la intrarea în Infern, – unde fiecare categorie de păcătoși sunt supuși aceloraşi pedepse; Dante și Mahomed, pentru a sugera splendoarea Paradisului se servesc de aceleași, și numai de aceleași trei mijloace descriptive: de culoare, de lumină și de muzică. Ajunși în Paradis, cei doi călători sunt călăuziți acum de alți însoțitori, – Dante de Beatrice, Mahomed de Arhanghelul Gabriel, – care în fața strălucirii divine sunt și ei înlocuiți de o ghirlandă de lumini; și nici Dante nici Mahomed, muți de uimire, nu pot să descrie în cuvinte splendoarea viziunii divinității – care, în ambele opere, apare ca un orbitor punct luminos, înconjurat de nouă cercuri concentrice. Și coincidențele – de episoade, de amănunte, de viziuni, – nu se opresc aici.

Poetul mistic Ibn Arabi (1165-1240) imaginasc o schiță a lumii de dincolo, foarte asemănătoare topografiei dantești. Or, Ibn Arabi era cel care l-a influențat pe Raymundus Lullus (mult prea celebrul contemporan al lui Dante pentru ca poetul să nu-l fi cunoscut) în principala sa operă *Ars magna* – care, la rândul ei, va avea o influență notabilă asupra unor filosofi de mai târziu, ca Giordano Bruno. – O informație îi putea parveni poetului și de la Brunetto Latini, dascălul său cel mai iubit, pe care îl numește părintele său spiritual, autorul foarte răspânditei enciclopedii *Tezaurul* – care călătorise mult în Spania islamizată, avusese legături strânse cu învățații arabi și cu renumita școală de traducători din Toledo. Pe de altă parte, curiozitatea intelectuală atât de largă a poetului se îndreptase și spre cultura arabă: în *Ospățul* și în *Viața nouă* el îi citează la loc de cinste pe filosofii arabi– cu vagi tendințe materialiste și raționaliste – Al-Farabi sau Ibn Roșd (Averroes). Dante îi așază în

1 Cf. Miguel Asin Palacios, profesor de arabistică la Univ. din Madrid, în discursul său de recepție la Academia Spaniolă. – Cf. Al. Popescu-Telega, în *Lecturi romanice*, 1939.

2 În legenda arabă, echivalentul Purgatoriului este un zid ce desparte Infernul de Paradis și pe care sunt condamnați să rămână cei ce au scăpat din Iad, dar nu pot trece încăîn Rai.

Divina Comedie – fără să îi condamne, deși erau păgâni – pe Saladin, pe Averroes sau pe Avicenna; iar simpatia sa pentru știința și filosofia arabilor este evidentă și atunci când îl plasează în Paradis pe Siger de Brabant, acuzat și condamnat tocmai ca averroist.

Admițând că Dante a cunoscut (măcar în mod vag) această legendă arabă, devin perfect explicabile și cele două versuri, lăsate netraduse și calificate de comentatori drept „versuri enigmatice", „cuvinte fără sens", – dar care în realitate sunt într-o arabă curentă și deci perfect inteligibile: „Papé Satan, papé Satan, aleppe!" (*Inf.*, VII, 1) – corect în arabă: „Bab Șaitan, bab Șaitan, lebb!" (în traducere: „E ușa diavolului, e ușa diavolului, oprește-te!"); și „Rafael mai amech zabi al mi" (*Inf.*, XXXI, 67); corect în arabă: „Rafal mai amech zabi alami"; – ceea ce se traduce: „Ca fundul unui puț de adâncă este durerea mea".

Divina Comedie este structurată cu o ordine aproape geometrică. Arhitectura exterioară a poemului este fondată pe cifra simbolică 3 – asociată Sf. Treimi – și pe multiplul său 9. Cele 3 cantice care îl compun – și fiind de dimensiuni aproape egale – au fiecare câte 33 de cânturi (plus cântul introductiv – deci în total 100, multiplul lui 10, „cifra perfecțiunii"); strofa adoptată de poet este de 3 versuri („terțina"), – și chiar fiecare cantică se termină cu același cuvânt: „stele".

Ca arhitectură internă, poemul respectă aceeași simetrie: lumile de dincolo sunt 3, Infernul este împărțit în 9 regiuni, cercuri sau „bolgii" (a cincea având 3 brâie), a opta cu 10 văi – multiplul „cifrei perfecțiunii". Muntele Purgatoriului are 9 terase sau brâie succesive; iar Paradisul este împărțit în 9 cercuri cerești, plus – pentru a se ajunge iarăși la „cifra perfecțiunii" – Empireul.

Dante și-a intitulat poemul, simplu: *Commedia*. Aceasta, din mai multe motive: pentru că, începută într-un cadru profund tragic, acțiunea continuă progresiv înspre un final fericit; pentru că episoadele narate nu au întotdeauna caracterul elevat, de sublim, al celor dintr-o tragedie; stilul, de asemenea, este familiar, chiar cu momente comice și grotești, lipsit deci de tonul permanent de gravitate ce se cerea unei tragedii; în fine, limba națională, italiana în care e scris, distanțează de la sine poemul de înalta demnitate pe care i-ar fi conferit-o limba latină. (Dealtfel, se știe că în Evul Mediu conceptele de „tragic" și „comic" se refereau nu la forme dramatice fundamentale, ci la formele stilului). Epitetul de „divină" i-a fost adăugat de contemporani, prin referire la înaltul sens – teologic,

moral, filosofic și civic – al materiei operei; și a rămas definitiv din 1373, când – la cererea cetățenilor Florenței adresată conducerii orașului – Boccaccio a primit înalta sarcină de a începe lectura publică, însoțită de comentarii, a poemului.

Spre-amiaza vieții ajuns, fără de veste
mă pomenii într-o pădure deasă,
căci rătăcisem calea către creste.

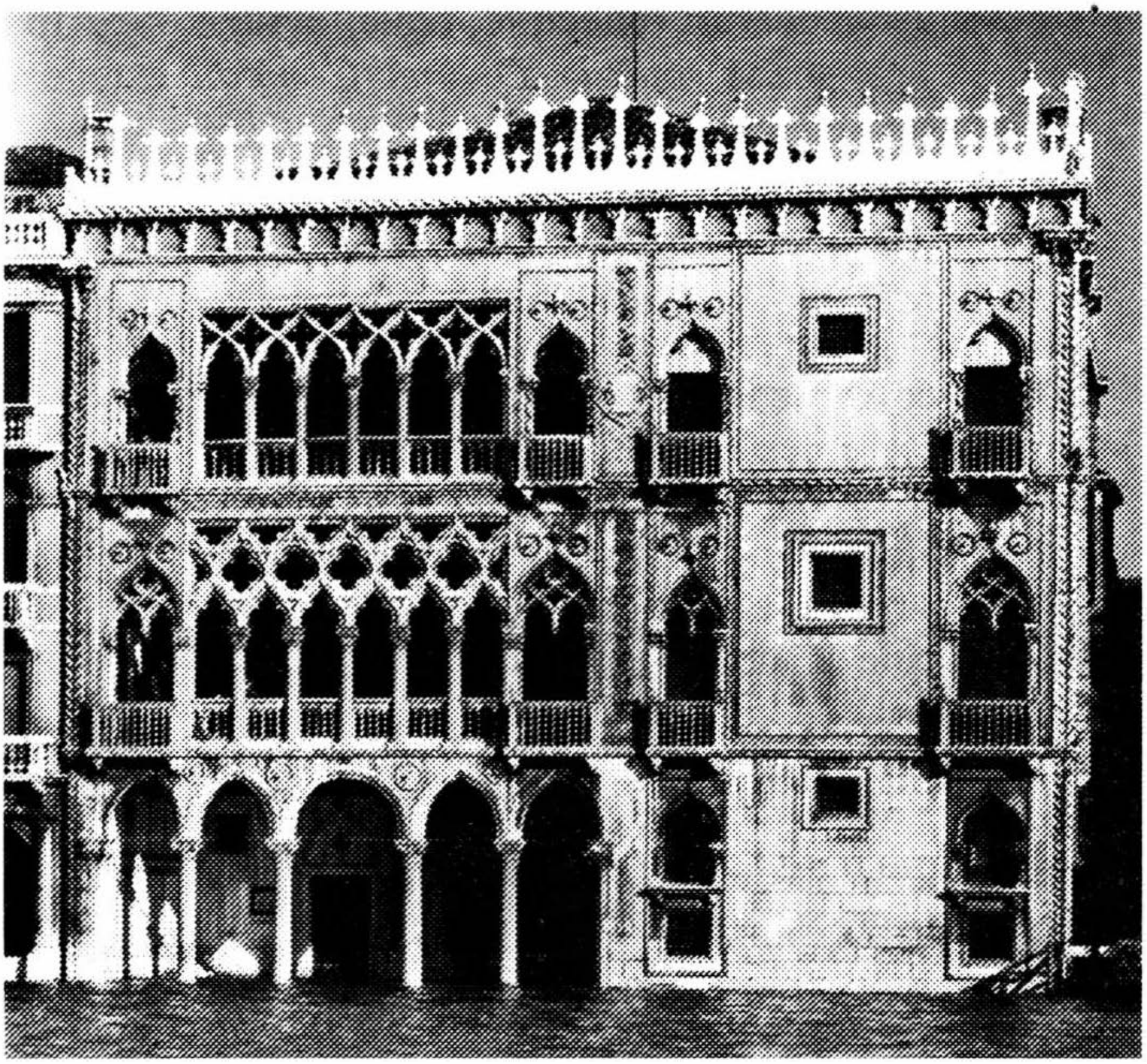
Această strofă, cu care începe poemul, indică clar sensul autobiografic, moral și intelectual, al operei: ajuns la vârsta de 35 de ani, poetul, care până atunci se lăsase ispitit de plăcerile „vinovate" ale vieții, de tentații de ordin intelectual ale căror deviații se cereau corectate și de activitățile politice care îi atrăseseră exilul, acum caută drumul drept al virtuții și al credinței; încât, poemul în ansamblul său se constituie într-o alegorie a existenței sufletului individual și al întregii omeniri în drumul lor spre răscumpărare. (Momentul coincide și cu începutul dureroaselor peregrinări ale exilatului, – exilul fiind considerat, probabil, de poet și ca o penitență).

Pornit într-un moment de acută criză spirituală, întregul poem este opera unei autoreconstrucții morale. Dar problema individuală se lărgește, devenind problema întregii societăți din timpul și – în mod special – din patria poetului, când atât papalitatea cât și împăratul își trădaseră, după părerea lui Dante, misiunea încredințată lor de Providență. Rătăcirile și suferințele morale ale poetului sunt un reflex al rătăcirilor și suferințelor societății lui, – în fața căreia Dante se erijează în postura de profet și de judecător; totodată, arătându-i – prin alegoria propriei sale experiențe individuale – calea eliberării și a salvării.

Alegoria și simbolurile – procedee inseparabile de mentalitatea medievală – devin deci clare. Pe calea acestei recuperări și reconstrucții morale, omul Dante apelează mai întâi la filosofia și la știința umană, reprezentate de Vergiliu[1], simbol al rațiunii umane, căruia poetul i se adresează:

---

1 În acest sens, comentatorii ediții românești (1965), Al. Duțu și T. Pârvulescu citează aprecierea lui E.R. Curtius: „Tradiția europeană nu cunoaște o întâlnire atât de emoționantă prin elevația, delicatețea și fecunditatea sa, cum este aceasta dintre cei doi mai mari latini /.../ Conceperea *Divinei Comedii* se datorează întâlnirii lui Dante cu Vergiliu pe plan intelectual". – Pentru Dante, ca pentru tot Evul Mediu, Vergiliu rămâne poetul Imperiului și al *Eglogei* a IV-a, interpretată ca profetizând venirea lui Hristos.



Celebrul palat în stil venețian gotic târziu Cá d'Oro.
Veneția, 1421–1436. –
Stilul decorativ flamboaiant predomină net în numeroase palate venețiene

„Poet divin, lumină fără moarte,
m-ajute-n grai iubirea-n veci fierbinte
cu care pururi fi-am citit o carte.
Tu mi-ești maestru și tot tu părinte,
și de-s vestit, tu m-ai deprins, cu-a tale,
să-ncheg în vers măestrele cuvinte"

(*Inf.*, I, 82-87)

Apoi, la teologie și la revelația divină, la care se ajunge prin iubirea spirituală, simbolizată de Beatrice:

Domniță a virtuții, tu, prin care
se înalță omul mai presus

(*Inf.*, II, 76-77)

Poem alegorico-didactic, prin urmare. – „Și cu toate acestea, nota cea mai distinctivă a *Divinei Comedii* este respectul aproape sacru și inviolabil al realității. Dante nu putea concepe poezia decât

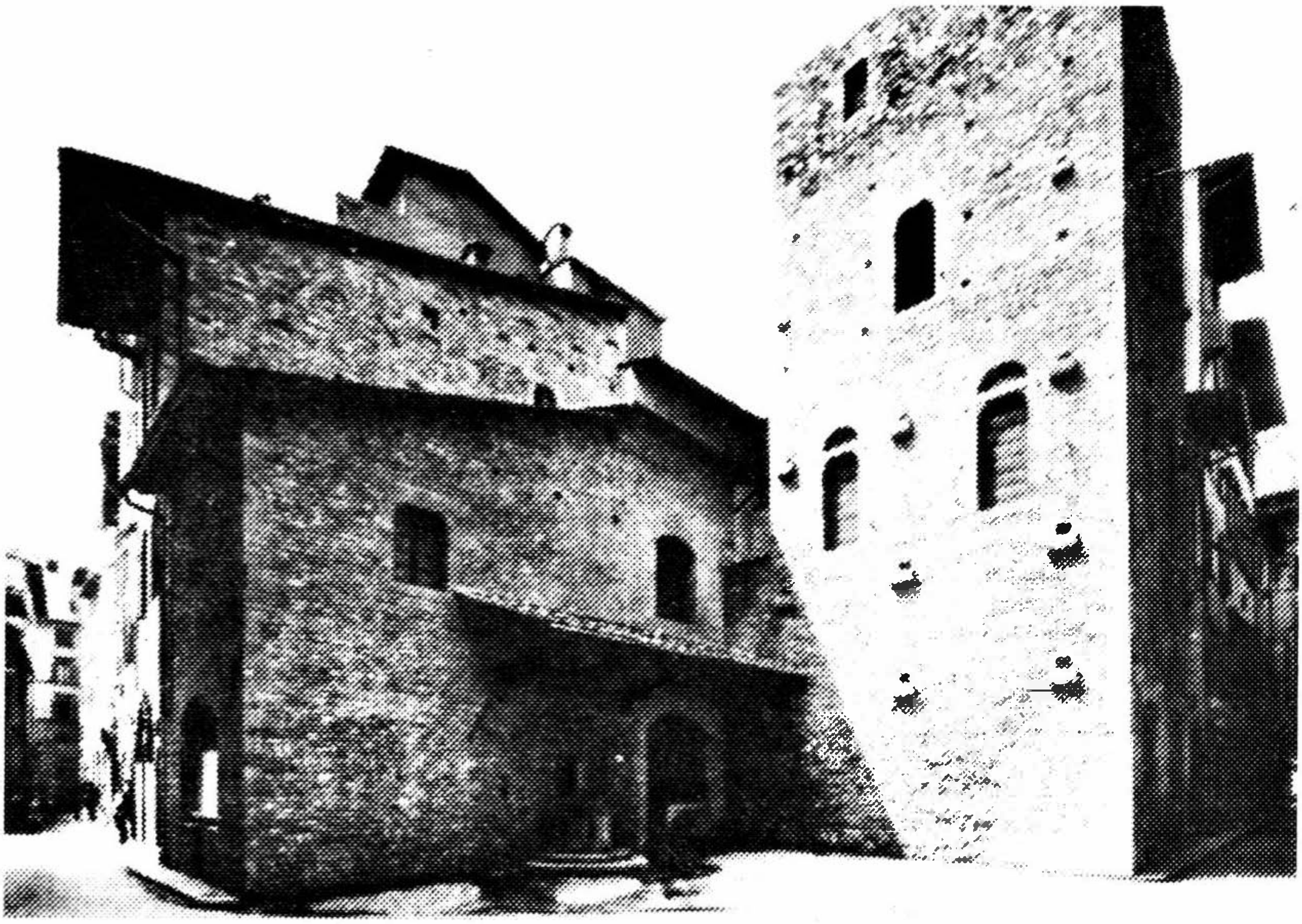
ca expresie a unor adevăruri obiective, reale, evidente /.../ În literatura italiană și europeană, poezia *Divinei Comedii* este cea care restaurează demnitatea realului" (S. Battaglia).

Lumea istoriei – antice și medievale, din Italia și din alte țări – este interpretată de Dante într-o dimensiune spirituală și metafizică; dar apelând tot timpul la evenimentele, faptele, acțiunile cele mai concrete ale istoriei, prin care el explică și pe realitatea cărora el edifică întreaga construcție teologică, filosofică, etică a poemului. Pe lângă premisele sale intelectuale și morale, pe lângă lirismul sentimentelor evocate cu o profundă înțelegere umană, cel al elevației mistice și cel al tablourilor din natură, poezia *Divinei Comedii* rezidă pe acest fond atât de pregnant și de expresiv al realității, – al unei realități lucid văzute și pasional trăite.

Ca dramă morală, faptul obiectiv repercutându-se pe planul unei conștiințe puternice, pasionale (niciodată nu surprindem în operă un Dante impasibil) și totodată echilibrate de un ferm simț etic, este transformat prin generalizare în simbol, de o rezonanță neegaltă decât extrem de rareori în literatura lumii. „Acesta este caracterul fundamental al întregii *Comedii*: lumea de dincolo nu este pentru Dante o negație a lumii de aici, și nici nu este concepută ca ceva separat de viața pământească, ci este aproape o continuare, aproape perenă, și o concluzie a acesteia" (*Idem*). Pentru Dante, lumea de aici este o „încercare" pentru viața de dincolo, un prilej de perfecționare morală oferit omului, o ocazie de a-și traduce în act aspirațiile ideale; aspirații la care îi dă dreptul însăși natura sa, funciarmente bună, atunci când știe și când are tăria de a alege între Bine și Rău.

În ordinea pur literară, *Divina Comedie* este o operă căreia Dante îi dă și o accepție poetică foarte personală[1]. În cadrul acesteia, infinita bogăție și varietate de episoade și detalii este plasată într-un cadru conturat cu precizie, deși în puține linii. Și personajele sunt tratate sintetic, fără ca poetul să întârzie printr-o intenție de analiză psihologică; sunt mai degrabă siluete, profiluri decât portrete; dar aproape fiecare apare ca o individualitate marcată prin contururi

1 „Creștinismul combătea /.../ și poezia, socotind-o podoabă și artificiu /.../, o țesătură de minciuni /.../ Sf. Ieronim numea versurile «hrană a diavolului». De aceea poezia nu a fost acceptată decât ca simbol și haină a adevărului: alegoria era un fel de bilet de liberă trecere, cu ajutorul căruia poezia a putut să reapară în lume/.../ Dante definește poezia «crainică a adevărului», «ascunsă sub vălul poveștii», astfel încât cititorul «să găsească sub scoarța dură, sub vorbirea fabulatorie și ornată, învățături mântuitoare și foarte dulci». Poezia este în sine o «frumoasă minciună», a cărei singură valoare e aceea de a fi o imagine a adevărului" (Fr. de Sanctis).



Casa familici Alighieri în care (potrivit tradiţiei) s-a născut Dante. – Florenţa, Via S. Margherita, 1.

ferme, definindu-se printr-o atitudine, un gest, un cuvânt. Cele mai „sculptural" redate sunt cele din *Infern*, – cantica cea mai directă, mai atractivă şi mai accesibilă înţelegerii mulţimii cititorilor; în timp ce *Paradisul* le pretinde o informaţie prealabilă, o anumită pregătire în domeniile filosofiei şi teologiei. Cu toate acestea, poetul nu pluteşte în abstract nici când tratează asemenea chestiuni subtile – şi chiar aceste disertaţii, în fond aride, sunt învăluite într-o inefabilă haină de poezie. Concurează desigur la aceasta, preeminenţa excepţionalului poet liric asupra „doctorului în teologie" – ca în această viziune a corului Fecioarei:

Văzui din ceruri scoborând agale
un alt mănunchi de raze ce-n cunună
în jurul ei se învârtea-n spirale.
Cea mai duioasă şi-ncercată strună
din câte-n lume-ţi potolesc simţirea,
scrâşnit de nouri ţi-ar părea când tună
pe lângă lira ce-şi cânta iubirea
şi-ncununa safirul ce slipind
scălda-n azurul lui nemărginirea.

(*Par.*, XXIII, 94-102)

Stilul poemului trece în modul cel mai firesc, aproape imperceptibil, de la conciziune la descriptiv, de la tonul savant la cel familiar, de la disertația abstractă la amănuntul colorat și pitoresc. Viziunea și sugerarea Paradisului – totul rugăciune, cântec și lumină – îi punea poetului cele mai mari probleme, pe care însă le-a rezolvat, înfățișându-l în forma unui „paradis pământesc", în care pătrunde un eterat și suav sentiment al naturii:

Văzui un fluviu de lumină clară,
incandescent, cu maluri smălțuite
de-o veșnică și dulce primăvară.
Și din adânc țâșneau scântei menite
să cadă printre flori precum rubine,
de aur și argint împrejmuite.
Ca bete de miresme și lumine
se scufundau și dintre unde-n urmă
se revărsau alte scântei divine.

(*Par.*, XXX, 61-99)

Paradisul este cantica lirismului suav, cristalin, diafan; a unui „lirism pur" exprimându-se cu predilecție prin intermediul celor mai delicate comparații:

Ca pasărea-n frunzișul îndrăgit,
ce noaptea-n cuib, când umbrele se lasă,
se-ntoarce lângă pui din pribegit
și de-al lor chip și gingaș trup setoasă,
și dornică să le găsească hrana,
și de-orice trudă-n sinea ei voioasă,
se scoală-n zori și de pe-un ram, sărmana,
cu dor neostoit în zări așteaptă
să scalde-n raze soarele poiana...

(*Par.*, XXIII, 1-9)

Poemul lui Dante a devenit imediat foarte popular, a entuziasmat, a fost elogiat în termeni superlativi de poeți, prozatori, artiști, critici și patrioți revoluționari, dar n-a avut nici remarcabili imitatori, nici adaptatori, și nici (decât peste trei secole și jumătate) traducători.

Contemporanii lui Dante au văzut în *Divina Comedie* o operă de edificare morală și o operă didactică, o enciclopedie în care elementele de teologie, știință, filosofie și istorie, antică sau contemporană, erau prezentate sub haina alegoriei. În Italia, Dante era văzut ca

poetul național prin antonomază; venerat de aproape toți scriitorii, criticii și istoricii literari, de artiști (mai presus de toți de acel „Dante al picturii" – Michelangelo), de filosofi, de un titan al științei ca Galileo Galilei, de marii patrioți revoluționari ai Risorgimentului. În afara Italiei, însă[1], au trebuit să treacă aproape cinci secole pentru ca romanticii, odată cu „descoperirea" culturii medievale să-l redescopere și pe cel care i-a realizat sinteza într-o grandioasă capodoperă poetică.

POVESTIRILE DIN CANTERBURY

În spațiul Angliei – care însă era în strânsă dependență de cel al Franței – o altă sinteză poetică a culturii medievale o realizează Geoffrey Chaucer (1340-1400) în capodopera sa *Povestirile din Canterbury*. De astă dată, o sinteză nu în spirit idealist, teologic și alegoric, și nici erudit-enciclopedic, ci în plan burghez și realist, totodată reflectând perioada unui Ev Mediu târziu, de declin a autorității ecleziastice și a societății feudale. O operă în a cărei structură se includ toate formele de literatură medievală – bestiarii, poeme didactice, *fabliaux*-uri comico-satirice sau serioase, legende antice, romane curtene și cavalerești, povestiri bretone versificate, călătorii fantastice, povești cu vrăjitori; totul însă ordonat într-o construcție echilibrată.

O construcție în care Chaucer adoptă formula subiectului-cadru. Cadrul este constituit de un pelerinaj la relicvele martirului Thomas

---

1 În Franța, Dante a avut mari admiratori printre renumiții scriitori ai sec. XVI, cu excepția lui Montaigne – care nu l-a înțeles, cum nu-l va putea înțelege nici Voltaire; în prima jumătate a sec. XVII, J. Grangier va da prima traducere europeană a *Divinei Comedii*; iar V. Hugo îi va dedica, într-un poem, cel mai exaltat elogiu. – În Germania (unde prima versiune integrală, în proză, a *Divinei Comedii* apare în 1769) romanticii – Hegel, Schelling, Tieck, frații Schlegel, ș.a. – l-au studiat pe Dante cu cel mai viu interes și entuziasm; influența lui însă în literatura germană (se pare că Goethe nu citise decât, eventual, *Infernul*) a fost foarte redusă. – În Anglia, dimpotrivă, marea popularitate a lui Dante a început cu înaltele aprecieri ale lui Chaucer, a continuat cu Milton (viziunea *Paradisului pierdut* este dantească prin forță și grandoare), cu traduceri, eseuri critice, conferințe publice, numeroase influențe, ecouri, reminiscențe, în scrierile lui Gray, Wordsworth, Coleridge, Th. Moore, Byron (care în poemul *Profeția lui Dante*, în tertine, caută să imite stilul *Divinei Comedii*), ale lui Shelley, Keats, soții Browning, Macaulay, Carlyle, Tennyson, John Ruskin, Dante Gabriel Rossetti, Oscar Wilde sau Stephen Philips (m. 1915). – În America ilustrul poet Longfellow (m. 1882), autor al unei *Divine Tragedii*, a inițiat *Lectura Dantis* la Universitatea din Harvard (al cărei profesor era), a fondat Societatea dantească americană și a tradus integral *Divina Comedie*. Vd. studiul lui Al. Balaci în vol. colectiv *Studii despre Dante* (1965).

Becket din Canterbury. Grupul de 29 de pelerini (în care poetul imaginează că el este spectator și comentator) poposește la un han de la periferia Londrei; pentru a evita monotonia călătoriei, hangiul le sugerează ca pe drum fiecare pelerin să povestească două istorii la ducere și două la întoarcere[1]. Pelerinii, prezentați în prolog, aparțin tuturor profesiunilor și categoriilor sociale: un cavaler cu scutierul său, un arcaș, o maică stareță, un călugăr benedictin –

...om plimbareț,
Isteț, voinic la trup, călcând a stareț.
O patimă avea: vânătorească.
Ținea cai mulți, de viță arăbească/.../
Și zău c-avea dreptate dumnealui:
De ce s-ajungă el de cap tăhui
Tot ostenindu-și ochii pe-o hârtoagă
Cum spune Augustin? Slujire-ar cui?
Rămână Augustin cu cazna lui!/.../
Era plinuț la trup, ca un clondir,
Și-obrazul tot lafel, ca uns cu mir;
Ochi înfocați și jucăuși, măi-măi,
Ca subt ceaun tăciunii cu văpăi;
Ciubote moi și calul arătos:
Era acel călugăr om frumos...[2]

Apoi, un negustor, un student din Oxford, un notar, un răzeș, un negustor ambulant de mărunțișuri, un boiangiu, un dulgher, un țesător, un tapițer, un bucătar, un marinar și un doctor – care

Cum dibuia a răului sorginte
Știa să-ți dea și leacul cel cuminte.
Spițerul îi sta gata la chemare
Cu toate cele tămăduitoare,
Căci unul pe-altul se îndatorau
Întru câștig – și prieteni vechi erau. /.../
Dar punga nu și-o deschidea prea lesne,
Ci strâns ținea câștigul din bolesne;
Căci aurul e-a inimii proptea,
De-aceea tare mult îl îndrăgea.

---

1 Ceea ce ar fi dat în total 116 povestiri; dar în cele aproximativ 24.000 de versuri ale operei, rămasă neterminată, Chaucer n-a scris decât 21 de povestiri complete, 3 incomplete (*Sir Thopos*, o parodie a romanelor cavalerești narată de autor, povestirea bucătarului și cea a scutierului), plus un prolog și 9 fragmente.

2 Toate citatele din *Povestirile din Canterbury* sunt luate din excepționala traducere a lui Dan Duțescu (E.P.L.U., București, 1960).

Chaucer. Portret de autor anonim. Sec. XV.

În fine, o târgoveaţă văduvă, un preot „dintr-un târg,/ om nevoiaş, dar vrednic, plin de sârg/ la trebi, şi în evlavie bogat./ Era un grămătic şi-un învăţat" – singurul personaj prezentat cu condescendenţă; un plugar, un morar, un econom, un logofăt, un arhod, un vânzător de indulgenţe – şi hangiul: un tablou pitoresc şi aproape complet al societăţii timpului.

Prin însăşi natura subiectului ales de povestitor, povestirile fiecăruia dintre pelerini oferă indicaţii definitorii asupra caracterului şi temperamentului celui ce povesteşte[1]. Diversitatea temelor acoperă aproape întregul registru al genurilor predilecte în Evul Mediu. Povestirea cavalerului – o versiune prescurtată a *Teseidei* lui Boccaccio[2] – este o romantică poveste de dragoste; cea a morarului, la

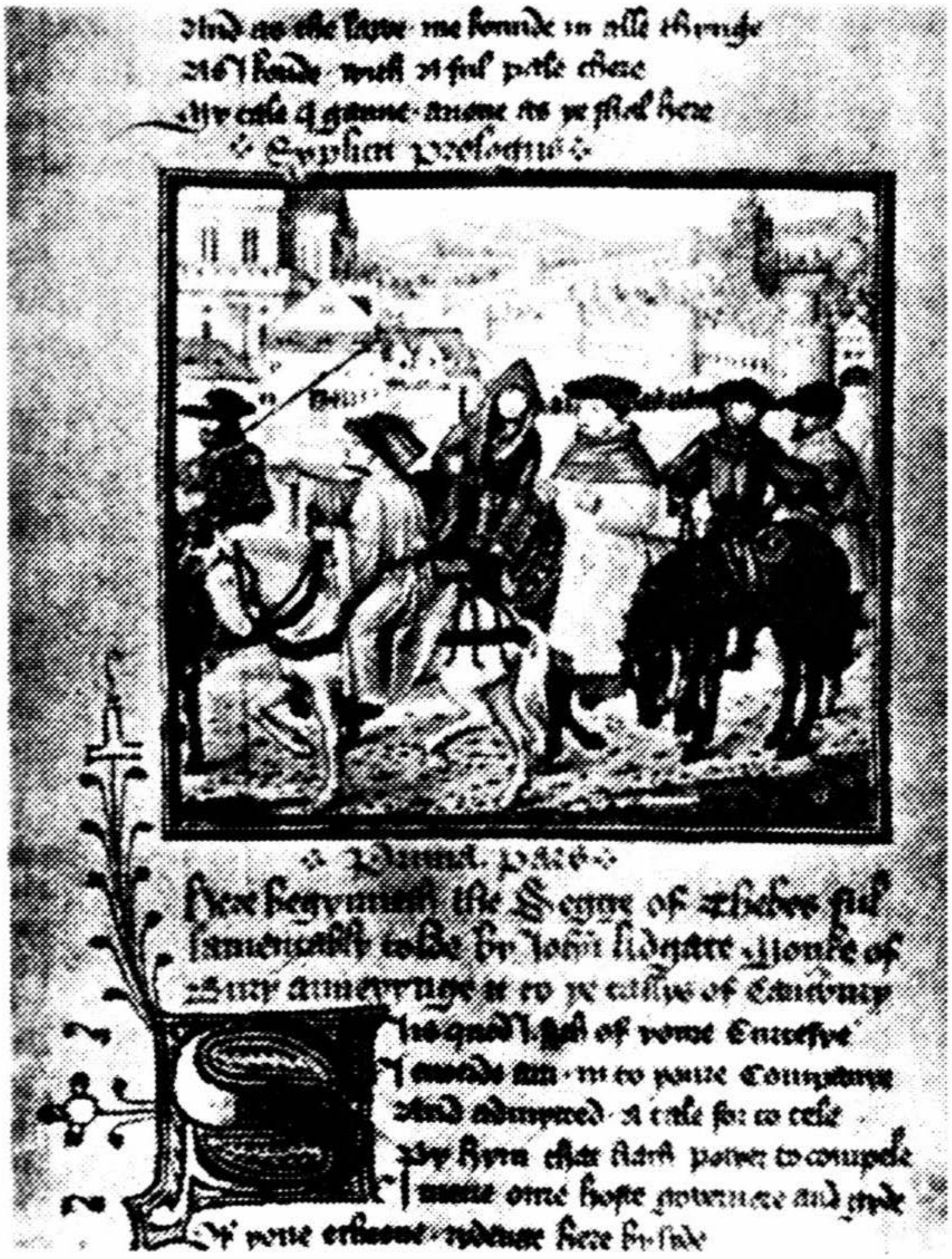
1 „În linii mari, poveştile se pot împărţi în două categorii: cele moralizatoare, sumbre în spirit medieval, spuse de clerici care în mod firesc aveau mereu pe buze cuvântul despre păcat şi pedeapsă, sau cele cavalereşti spuse de cavaler, fiul său ori unii dintre intelectualii grupului; apoi cele comice, de tipul *fabliaux*-urilor franceze, pline de întâmplări şi fapte licenţioase, dar nu mai puţin purtătoare de morală/.../ Acordul dintre povestitor şi cel ce poveşteşte este în toate fragmentele operei perfect" (Zoe Dumitrescu-Buşulenga).

2 La rândul ei derivând din *Tebaida* lui Statius, – probabil sursa directă a lui Chaucer, alături de *Romanul Tebei* şi de versiunea inclusă în *Romanul Trandafirului*.

fel ca cea a logofătului și a aprodului, prezintă analogii frapante cu popularele *fabliaux*; cea a notarului narează peripețiile fiicei – model de puritate și de feminitate – unui împărat creștin; cea a doctorului este inspirată din *Romanul Trandafirului*; cea a vânzătorului de indulgențe – în care înfierează unele vicii și păcate grele – este precedată de o violentă diatribă a negustorului împotriva abuzurilor ecleziastice; cea a răzeșului – cu elemente miraculoase luate din folclorul breton – laudă buna înțelegere dintre soți; cea a stareței – una din povestirile cele mai reușite din punct de vedere artistic – reia o legendă sângeroasă, pentru a elogia în final pedeapsa divină a criminalilor; cea a argatului zeflemisește naivitatea alchimiștilor; cea a duhovnicului de maici este legată de un episod din *Romanul lui Renart*; povestirea hagiografică a celei de-a doua maici derivă din *Legenda de aur* a lui Iacopo da Varazze; cea a preotului este în realitate o predică despre penitență și cele șapte păcate capitale.

Dintre toate, cea mai plină de umor este cea debitată de târgoveața văduvă – după cum se poate bănui încă din prolog, care o prezintă astfel:

Era și-o târgoveață de la Bath,
Nițel cam tare de urechi, păcat!
În parohie nu aflai cocoană
În drept să ducă mai întâi pomană,
Iar când i-o lua-nainte vreo surată
Uita de milă și zbiera turbată.
Purta mărămi urzite de-o minune,
Iar cele de duminecă pot spune
că, zău, trăgeau vreo două-trei ocale.
Colțuni avea de lână roșă, moale,
Întinși; și ghete nouă în picior;
Chip rumen arăta, cutezător.
Trăise toată viața-n vrednicie
Și cinci bărbați ținu cu cununie,
Bez cei din tinerețea dumneaei...
Dar azi nu-i lipsă să vorbim de ei. /.../
Cu vălul bine înnodat umbla
Pe-o buiestrașă – și pe cap purta
O pălărie cât un scut de mare;
Pe coapse fustă pentru mers călare
Și pinteni. Ne era ortacă bună:
Știa să râză și trăsnăi să spună;
Poate știa și leacuri dragostei,
Deoarece la viața dumneaei...



„Povestiri din Canterbury" de Chaucer. Pagină dintr-un ms. din epocă – British Museum.

Povestirea târgoveţei este precedată de o confesiune (desfăşurată de-a lungul a 856 de versuri!) de o sinceritate şi lipsă de pudoare debitată cu o vervă diabolică ce o transformă într-o enormă satiră a femeii şi a căsătoriei; în timp ce povestea propriu-zisă, plină de subînţelesuri picante şi detalii chiar triviale, conduce la aceeaşi concluzie: tot ce doreşte mai mult femeia este să-şi domine bărbatul. (Când a tradus – parţial – *Romanul Trandafirului*, Chaucer a fost atras mai mult de misoginul Jean de Meung decât de galantul Guillaume de Lorris!).

O întreagă panoramă, multiformă şi pitorească a oamenilor şi a vieţii sociale engleze se desfăşoară astfel în *Povestirile din Canterbury*; o panoramă în care se reflectă robusta vitalitate a burgheziei, căreia îi sunt străine orice apetituri idealiste, care se mulţumeşte să contemple realitatea aşa cum e şi să se bucure de toate plăcerile lumeşti; şi care în opera lui Chaucer vorbeşte limbajul simplu şi

colorat, adeseori crud, al londonezilor timpului[1]. Poate că pretextul cel mai potrivit pentru a aduna la un loc atâtea tipuri i-a fost sugerat lui Chaucer de ideea lui Dante: o călătorie imaginară, un pelerinaj; dar cum predilecția sa mergea, temperamental, spre lucruri concrete, alegoria nu își mai găsea aici loc. Chiar și ideile sau viziunile filosofilor ori scriitorilor antici citați se exprimă în termenii concreți ai unui sens comun.

„Într-o epocă preocupată de idei și de imagini, Chaucer, printr-o șansă extraordinară, a avut originalitatea să se consacre caracterelor" (Edm. Gosse). Pentru a pătrunde în psihologia personajelor, pentru a le caracteriza cât mai simplu și totodată mai sugestiv, poetul pornește de la înfățișarea lor exterioară, de la îmbrăcăminte, podoabe, gesturi, ticuri și nenumărate alte amănunte, în aparență insignifiante; iar faptul că le enumeră la întâmplare, sporește impresia de veracitate. „Goticul lui Chaucer – notează cu subtilitate Mario Praz – este un gotic *flamboyant*; nu goticul arhitectonic ca în poemul lui Dante, ci decorativ, șlefuit, încântător de dantelat, asemenea tumulețelor înflorate ale construcțiilor ogivale târzii care au prosperat în toată Europa, din Scandinavia până în Portugalia: goticul internațional".

Fără a intenționa să emită o judecată asupra evenimentelor, sau a-și moraliza contemporanii, sau a enunța și susține o doctrină filosofică, Chaucer povestește – asemenea autorilor de *fabliaux* – pentru simpla plăcere de a povesti, pe un ton simplu, moderat, egal, reținut, fără efuziuni lirice sau explozii patetice. Chaucer nu este un temperament pasional; sobrietatea, măsura și inteligența sa controlează permanent sentimentul. În narațiune ca și în portretistică, el procedează fără a recurge la artificii: cu o maximă simplitate și o siguranță a mâinii. Arta lui este un aliaj de umor copios, de ironie fină și satiră blândă; precum și de un extrem de viu spirit de observație, care face ca personajele să capete – pentru prima oară în literatura engleză – consistență, volum și să devină fragmente integrante ale unei realități sociale complexe.

Pe de altă parte, nici un alt scriitor până la autorul *Povestirilor din Canterbury* n-a dispus într-un asemenea grad de antene atât de fine pentru a detecta ridicolul unor caractere; dar nici verva ironică, nici umorul său (uneori lipsit de ceea ce numim noi, azi, decență) nu anulează atmosfera poetică generală a operei. Prin volubilitatea

1 „Acest dialect, al regiunii care includea Londra, cele două universități din Oxford și Cambridge și reședința curții regale va deveni limba națională, *King's English*" (Mario Praz).

Scene din *Viața lui Hristos*. Miniatură engleză (către 1230). – Trinity College, Cambridge.

imaginației și fantezia sa poetică, Chaucer este precursorul lui Shakespeare; iar prin realismul lor, *Povestirile din Canterbury* îi anunță pe Molière, pe Fielding și pe ceilalți prozatori realiști ai secolului al XVIII-lea.

TESTAMENTUL LUI FRANÇOIS VILLON

Al treilea moment de culme, definitoriu pentru filonul realist și citadin, moment reprezentativ pentru o direcție care se va dovedi atât de fertilă pentru viitorul lirismului european, este *Testamentul*[1]

1 Sau „Testamentul mare" spre a-l distinge de „Testamentul mic" – un poem de 40 de octave: o fantezistă și spirituală parodie a jargonului academic sau a scolasticii, a moravurilor cavalerești sau a prezumțiozității nobiliare, a stereotipelor formule testamentare sau a clișeelor poeziei trubadurești. Azi, titlul simplu de *Testament* este dat amplei compoziții de 173 de octave, plus baladele și rondelurile pe care poetul le lasă prietenilor și posterității.

lui François Villon (1431 – m. după 1463). Este exemplul așa-numitei „poezii personale", în care poetul nu vrea sau nu poate să își detașeze poezia de propria-i existență și experiență, și pe care le transfigurează artistic, cu totală sinceritate, în creații cu profunde rezonanțe umane. Este exemplul *Testamentului* lui Villon, care pornește de la autentic, de la faptul trăit personal.

E adevărat că nu Villon este cel care inaugurează această „poezie personală"; o făcuse Dante înaintea lui; iar în Franța, Rutebeuf. În *Testament*, însă, această poezie are un alt sens și timbru, o altă semnificație și valoare umană; prin urmare, și o altă consecință pe plan artistic. În primul rând, pentru că sinceritatea lui Villon este mai directă, mai totală, mai crudă, – confesiunea sa referindu-se nu numai la aspectele vieții sale materiale sau familiale, ca în cazul lui Rutebeuf, ci atacând și planul moral al unei vieți intens (și adesea vicios) trăite. Cu excepția lui Dante, până la Villon nici neliniștea remușcărilor, nici îndelungata meditație asupra propriei vieți nu au pătruns până în însuși fondul tematic al poeziei, creând o sensibilitate atât de acută, generatoare de adevărate crize morale. O asemenea poezie constituie un aspect nou în peisajul poeziei franceze, și care nu se va mai repeta cu atâta intensitate până la Baudelaire.

Testamentul cuprinde un total de 173 de octave, plus 16 balade și 3 rondeluri (pe care poetul le „testează" de asemenea diferitelor persoane); totul este legat suficient de organic pentru ca ansamblul să exprime întreaga istorie a unei existențe și toate peregrinările unui suflet, – cu relatări directe sau doar cu aluzii la diferite fapte și persoane, cu amintiri dintre cele mai diverse, cu stări sufletești felurite și surprinzător de contradictorii; și totul formulat în tonuri adecvate temei și momentului afectiv consemnat.

Dacă apariția lui Fr. Villon a săltat brusc nivelul liricii franceze (și, în genere, occidentale), îmbogățind sau regenerând temele, împrospătând inspirația cu ozonul sincerității brutale și, prin aceasta, imprimându-i un tulburător suflu uman, aceasta se datorează faptului că *Testamentul* său pornește de la datul exterior filtrat printr-o conștiință gravă; faptului că poezia sa este generată de viață și de experiența spirituală a unui om. Amărăciunea procurată de spectacolul inegalității sociale, tabloul mizeriei materiale și morale a celor din jurul său, îi dau o optică a vieții total diferită de a altor contemporani: mai gravă, mai sumbră. Spectacolul uman este ceea ce îl impresionează mai întâi și în modul cel mai direct. „Este cel

La grosſiemargot

Xilogravură la „Balada trupeşci Margot". – Paris, către 1489.

mai bun poet parizian" – spunea despre el în veacul următor, cu o rară înţelegere, poetul Clément Marot. Şi într-adevăr: într-o epocă ce abunda în convenţii şi galanterii curtene, Villon este un spirit burghez, un personaj parizian, un poet citadin; mai precis: un poet al lumii de cartier periferic.

Însăşi originea sa umilă l-a ajutat să înţeleagă această lume a oropsiţilor vieţii, a sărăciei care îi împinge şi la promiscuitate morală, – o lume care îi va reţine atenţia şi simpatia toată viaţa:

Eu, din născare, sunt calic,
De viţă proastă, fără vază.

Eraţiu, moşu-meu, nimic
N-avu, nici taica ce-i urmează.
La toţi ne-a fost nevoia piază[1].
. . . . . .

Şi acest început de autobiografie continuă în următoarele octave, umbrite de apăsătoare tristeţi pentru o tinereţe uşuratic risipită, aducând melancolice regrete pentru viaţa de sărăcie ce a urmat, când lipsurile îi abat gândurile şi de la plăcerile iubirii:

Plâng tinereţile ce toate-mi
Pieiră-n chef şi-n darn au pas,
Pân' ce-ale bătrâneţii patemi
Umbriră al juniei pas.
. . . . . .
Vai, dac-aş fi-nvăţat, Părinte,
În tinereţea mea zurbavă,
Şi pilde bune-mi sta nainte,
Aveam culcuş mai de ispravă.
Dar ce? trecui fără zăbavă
Prin şcoală, tot trăgând la fit...
Scriind cea de mai sus voroavă,
De jale duhul mi-e zdrobit.
. . . . . .
Intrai într-un fundac zăbavnic,
Şi n-am la treaba mea folos.
Eu nu sunt jude, nici ispravnic,
Să iert au să azvârl ponos:
Din toţi, îs cel mai ticălos.
. . . . . .
Iubii într-adevăr de-a rând
Şi-aş mai iubi, dar nu se poate,
Căci duh mâhnit, stomac flămând,
Sătul pe-un sfert de jumătate,
Dintr-a' iubirii căi m-or scoate.

Dragostea, aşadar, tema tratată de poeţii secolelor anterioare până la epuizare, nu putea ocupa un loc cât de modest în opera poetului – care nu-şi va fi „problematizat" aventurile, şi nici nu le-a îmbrăcat în frumoasele veşminte ale poeziei. Adeseori îl surprindem chiar detestând iubirea, cu accentele de revoltă şi dispreţ ale unui dezamăgit:

---

1 Toate citatele din *Testament* sunt luate din traducerea lui Romulus Vulpescu. – Vd şi traducerile, în volume, ale lui Dan Botta (1948) şi Neculai Chirică (1975).

Ilustrație la „Balada Spânzuraților". –
Din ediția de *Opere* de Fr. Villon, Paris, 1489.

Iubiți-vă de-aceea-n lege,
Vă dați la zaiafeturi ghies,
Că tot nemica nu s-alege.
Ba, vă mai pierdeți capu-ades!

Fără ca poetul să fie,însă, propriu-zis un misogin. Misoginia, pe care cinicul Jean de Meung și-o formula atât de brutal, și care era o atitudine curentă în predicile clerului sau în *fabliaux*-urile satirice și licențioase – și chiar acolo unde ne-am aștepta mai puțin, sau deloc: în romanele curtene[1] – este absentă în *Testament*. Femeile în mijlocul cărora a trăit poetul sunt sau cumetrele limbute (vd. *Balada muierilor din Paris*) pe care le tachinează aproape cu simpatie; sau femeile de pe treapta de jos a societății, decăzute și disprețuite – la fel ca el; ori ajunse într-o jalnică mizerie fizică și morală – ca odinioară frumoasa negustorească de coifuri (din balada cu acest titlu). În compania lor, Villon bea până la fund din cupa plăcerilor pe care i le pot da atâtea preotese ale Venerei, ca Margot; dar în fundul

1 Unde nu arareori femeia este prezentată ca ipocrită și infidelă. Chiar în acea adevărată apologie a iubirii care este romanul *Tristan și Isolda* Evul Mediu nu arată femeia ca fiind un „model" de soție. De fapt, nici trubadurii nu urmăresc să „reabiliteze" femeia: în realitate, ei își cântă mai mult iubirea decât persoana iubită; și mai mult idealizează iubirea decât femeia.

cupei gustă drojdia amară a conștiinței abjecției morale în care s-a lăsat târât.

Acest moment psihologic – esențial pentru înțelegerea sursei care generează marea sa poezie – este fixat în *Balada lui Villon și a trupeșei Margot*, unul din poemele cele mai semnificative de autobiografie morală din întregul *Testament*:

Că Dama mi-o-ndrăgesc și-n slujba-i stărui,
Se cade să mă țineți de nătâng?
Păi, vrednică-i de râvna fieșcărui!
Cing pentru ea și paloș la oblânc.
Vin mușterii, înhăț un ol adânc:
Pogor la vin, trebăluiesc în pace,
Și le-aștern brânză, pâne, rod, potroace,
„De bin' vă fie!" spun, când scot pitacul,
„Mai dați, de vor mâna călduri încoace,
Prin ăst trafir, unde ne facem vacul!"

De-ndată, cu Margot ce hal de zarvă
Când vine la culcuș cu punga goală!
Să n-o mai văz în ochi! Nu-i las o boarfă;
De japcă-i iau brâu, fustă, laibăr, țoală,
Zălog, pân-o-mplini la socoteală.
Mă face Antecrist și pezevenghi,
Mă suduie, răcnind c-asemeni renghi
Nu-nghite! O prăval de-a berbeleacul,
O joardă-nșfac, îi scriu pe nas un benghi,
În ăst trafir unde ne facem vacul!

Și halucinanta scenă de lupanar, narată cu dezgustul profundei remușcări și cu autoflagelarea penitenței, se încheie cu strofa ce transcrie numele poetului în acrostih:

Vântuie, ploaie, ningă, pită am!
Iar de-s curvar, la târfă trag în ham.
Leiți suntem? Păi, ținem tot de-un neam.
La mâță rea, rău șoarec; ăsta-i leacul.
Otrepe suntem, ni-i mocirla hram,
Ne terfelim, că cinstea-i de haram,
În ăst trafir unde ne facem vacul!

Viziunea dureroasă și lucidă a decăderii, virtutea purificatoare a căinței, apoi sentimentul melancolic al vremii ce trece ducând cu sine tinerețea, frumusețea vieții și apropiind tot mai mult gândurile sumbre ale sfârșitului, – toate acestea dau *Testamentului* acorduri

Autoportretul sculptorului Anton Pilgram,
arhitectul domului din Viena (1511), reprezentat pe amvonul catedralei.

profunde într-o tonalitate minoră. – Și iată că, abia ajuns la vârsta de 30 de ani, poetul se simte bătrân, și află că există un rău mai crunt decât sărăcia și decât suferințele trupului: moartea. Moartea care târăște în neant nu numai viața, ci și frumosul – și poezia făpturii feminine...

Din aceste melancolii, complicate cu duioasa perspectivă a trecutului regretat și ireversibil, a răsărit *Balada doamnelor din vremea de odinioară*, acest fin amalgam de cântec și vis, învăluit într-un farmec de taină, în care numele se desprind din negurile legendei, apărând doar pentru o clipă; pentru ca apoi, întregul cortegiu de năluci să se piardă din nou în noaptea trecutului, lăsând în urma lor atmosfera de vrajă a nelămuritului și obsedantului refren: „Mais où sont les neiges d'antan? – cu imaginea „zăpezilor de odinioară", tot atât de pură, de gingașe și de trecătoare ca și chipul fantomelor evocate:

Spuneți-mi dar, la ce tărâm
Taïs și-Archipiada sunt?

Dar mândra Floare de la Râm,
Frumoasă peste crezământ?
Echo vuind în zvon de vânt
Când chemi la iaz sau pe tăpşan?...
Ca ea nu-i alta pre pământ...
Dar unde-i neaua de mai an?

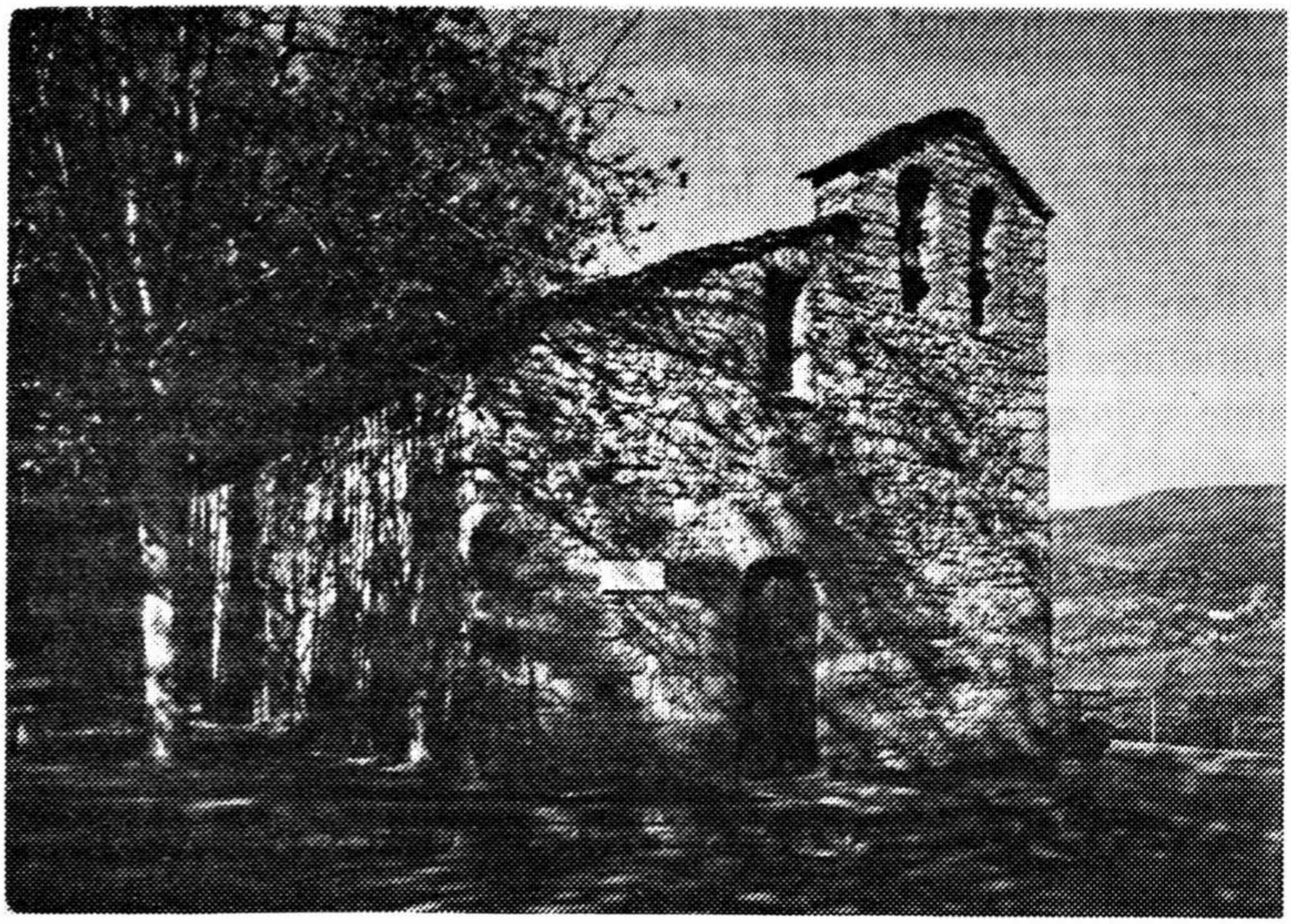
Nici o altă temă nu l-a reţinut atât de stăruitor pe poet. Vântul implacabilului destin îi prăvăleşte pe toţi în neantul morţii, împreună cu puterea şi măreţia lor deşartă de altădată. Căci în faţa morţii toţi sunt egali: ideea aceasta a fost insistent tratată de-a lungul întregului Ev Mediu, în literatura laică şi clericală, în sculptură, pictură şi gravură. Moartea este transfigurată de omul medieval într-o adevărată divinitate, – în faţa căreia Villon se pleacă smerit, cu resemnarea cuvenită, impusă de inexorabila-i fatalitate:

Item, dau trupul meu şi-l las
Măicuţei noastre bune huma;
Viermi n-or afla un prânz prea gras
Căci postul i-a fost praznic numa'.
Degrabă dezlegat, acuma
Din lut venit, în lut se-ntoarce...

În general, tema morţii era atât de răspândită[1] încât, cu timpul, cultul ei va deveni un exerciţiu mecanic, iar exaltarea ei, monotonă. Se scriu poeme întregi despre moarte în acest secol al XV-lea, când şi tema „dansului macabru" este atât de frecventă (mai ales în artă). Căci nu Diavolul – devenit personaj pur şi simplu ridicol, aşa cum apare şi în „misterii" – este considerat marele duşman al omului, ci moartea. În acest veac, omul nu mai concepe faptul morţii ca o eliberare din închisoarea vicisitudinilor vieţii, imprimând muribundului masca liniştii şi a împăcării; pentru el, moartea înseamnă agonie şi sufierinţă; sau, lugubrul spectacol al cadavrului; sau, puterea ce spulberă toate măririle; sau, prilej de a face să defileze prin faţa cititorului mulţimea de chipuri faimoase din trecut[2]. Toate aceste aspecte sunt reluate de Villon, care însă se opreşte acum

1 Cf. Ovidiu Drimba *Fr. Villon poetul epocii.* – În vol. *Eseuri de literatură străină*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1976.

2 „La Villon, gândirea cea mai corectă şi mai profundă capătă caracterul spontan al reflexului imediat, reflex ţâşnit dintr-o dată din acumularea unei serioase experienţe de viaţă/.../ Villon este un poet laborios, care îşi dozează cu grijă efectele şi îşi cizelează versul până la desăvârşire" (Edgar Papu).



Biserica romanică (din sec. XIII) în care a fost botezat Michelangelo. – Caprese, prov. Arezzo.

asupra teribilului spectacol al trupului răvășit și nimicit de această instanță supremă și universal-egalizatoare:

Știu că de rând au domni născuți,
Cuminți, zurbavi, mireni, vlădici,
Zgârciți, mâni-sparte, mândri, sluți,
Săraci, bogați, mai mari, mai mici,
Doamne-n conduri sau cu cipici,
De orice stârpe-ar fi au stepen,
Cu horbote sau cu arnici,
Pe toți îl culcă moartea țepeni.

. . . . . .

Cutremurat de-al morții frig,
Se umflă gâtu-i, aer cere,
Se-ndoaie nasul lui cârlig,
Îi seacă vâna, carnea-i piere.
Trup fără seamăn de muiere,
Leit și dulce și mlădiu,
Va să înduri acea durere?
Da! ori în Cer să sui de viu.

Tema nu se mai enunță, didacticist, printr-o suită de idei, ci se traduce printr-un spectacol concret, – pe care poetul este cu neputință să nu-l fi contemplat personal; un spectacol care îi generează

poetului și sentimentul milei, – un sentiment atât de rar în acest secol al cruzimii.

Este însuși sentimentul care stă la baza poemului socotit pe drept cuvânt culmea creației lui Villon, cunoscut îndeobște sub titlul *Balada spânzuraților*[1]. În Evul Mediu, nimeni nu s-a gândit în afară de Villon, că bieții morți ar mai putea suferi încă, părăsiți cum sunt în pustietatea lor; și, mai ales, nu s-a gândit nimeni să se înduioșeze de niște spânzurați, să îi evoce cu o milă imensă, să îi pună pe acești nenorociți să vorbească. Nenorociții – pentru că ei continuă încă să sufere, asemenea celor vii, disprețuiți fiind și huliți de toată lumea chiar și după moarte:

Frați oameni, ce trăiți și după noi:
Protivnici nu ne stați, pietrite inemi,
Căci milă-având de noi sărmanii,-apoi
Și Domnul n-o uita din voi pre nimeni.
Vedeți înfurci, cinci, șase, cum ne ținem.
Dar carnea ce-mbuibatu-s-au hulpávă
De mult e putregai și prav și pleavă...
Ni-s pulberi osemintele și zgure.
Nu râdeți de osânda-ne grozavă,
Ci îl rugați pre Domnul să se-ndure!
. . . . . .
Lăutu-ne-a cu apele ei ploaia
Și soarele ne-au ars uscatul leș,
ne-au scos din găuri ochii, corbul, gaia,
Și capul, smult de păr, rămase pleș.
Nicicând nu stăm, cu vântul megieși,
Când ici, când colo, cum se schimbă vântul,
Biet trupul nostru, veșnic legănându-l,
Ciupit ca degetarii, de țărci sure.
Soți, nouă nu ne fiți, ferească Sfântul!
Ci îl rugați pre Domnul să se-ndure!

Patosul poeziei lui Villon[2] este obținut în modul cel mai direct – al confesiunii, – iar nu prin artificii retorice. Limbajul adoptat este cel al mărturisirii sincere și simple; sau – al persoanelor evocate,

1 În traducerea lui Romulus Vulpescu: „Epitaful în chip de baladă, ce-au făcut Villon pentru sine și soții săi, adăstând a fi spânzurat cu ei dimpreună". – Afirmația aceasta fantezistă – în genere azi respinsă – a fost lansată mai întâi de Clément Marot. (Evident, poetul-traducător repetă afirmația tradițională numai pentru efectul ei liric și dramatic).

2 Cf. Laffont – Bompiani, *Dictionnaire des oeuvres*, vol. V. – S.E.D.E., Paris, 1964.

adecvat condiției lor sociale, de vârstă sau profesionale; în care caz, poetul imită și ticurile lor verbale, de la erudiții Sorbonei până la clienții tavernelor (mergând până la a adopta vorbirea lor dialectală). Când e necesar, Villon nu evită nici arhaismul, nici trivialitatea: o preocupare cu totul nouă în Franța, unde aceasta va reapare în curând, la Rabelais[1].

CONCLUZII. POETICA MEDIEVALĂ

În cultura medievală, poezia apare pentru prima dată ca un domeniu independent, separat de alte arte, abia în secolul al XII-lea; dar și atunci s-a avut în vedere mai degrabă poezia trecutului decât cea contemporană (cf. Wl. Tatarkiewicz). În mediul persoanelor cultivate poezia lirică laică nu se bucura de o adevărată prețuire, iar autorii ei sau cei care o difuzau, goliarzii și jonglerii, erau desconsiderați. În schimb semnificația ei este cu atât mai importantă cu cât, față de poezia religioasă, această lirică nu avea un rol cultic sau didactic-moralizator; singurele sale funcții erau de a fi cât mai direct expresivă și de a acorda o atenție constantă aspectului său estetic.

În acest secol al XII-lea apar mai multe *poetriae* sau *artes poeticae* – manuale sau tratate dedicate în mod expres poeziei, și apărute aproape toate în mediile intelectuale din Paris și Orléans[2]. Aceste lucrări făceau o distincție netă între proză și poezie; ultima fiind o creație în formă metrică, într-o vorbire serioasă și îngrijită, ornată cu sugestive cugetări și cuvinte alese, frumoase. Scriitorului – în speță poetului – i se cereau trei lucruri: să cunoască regulile de compoziție, să dovedească o aptitudine specifică (deci, talent) și să cunoască poeții anteriori care i-ar fi putut servi drept modele. Dintre aceste trei condiții, cea principală rămânea respectarea regulilor, preeminența deținând-o funcțiile intelectului, iar nu „inspirația" sau „originalitatea". Pe deasupra, „poezia bună trebuie să aibă o semnificație alegorică și să descrie suprasensibilul cu ajutorul sensibilului. Dar o semnificație alegorică nu poate fi sesizată imediat; și astfel,

1 În acest capitol am indicat numai direcțiile literare principale ale Evului Mediu, genurile reprezentative, capodoperele și autorii cunoscuți care le-au ilustrat. În volumul următor al prezentei lucrări vom reveni mai detaliat asupra lor, în cadrul respectivelor literaturi naționale.

2 Unele chiar din sec. XI – *De ornamentis verborum*, a lui Marbode (m. 1123), *Ars versificatoria* a lui Matthieu de Vendôme (n. 1130), *Poetria nova* a lui Ioan de Garlandia (m. cca 1272), *Poetria* lui Geoffroy de Vinsauf (n. 1249) și *Poetria* lui Gervasius din Melcley (n. 1185). – *Apud idem.*

într-un tratat medieval de poetică dăm de afirmații ca aceasta: «cele mai bune poeme sunt cele care nu sunt înțelese numaidecât»" (*Idem*).

Deși pentru mentalitatea medievală aspectul religios stă pe primul plan, totuși în poeticile epocii acest aspect nu este menționat. Calitățile cerute poeziei sunt – după autorul anonim al unei „arte a literaturii" (*Ars grammatica*) – eleganța, compoziția și demnitatea[1]. Sau, după Matthieu de Vendôme: „Trei sunt lucrurile care dau savoare unui poem: cuvintele șlefuite, culoarea expresiei și mierea conținutului /.../ Versul face ca înțelegerea să fie mai lesnicioasă, atenția mai puțin încordată, bunăvoința mai mare, audiența mai plină de răsunet; ea îndepărtează neplăcerea plictisului și sporește pofta cunoașterii". – Calitatea cea mai mult elogiată era eleganța, – o calitate atât a fondului, a conținutului, cât și a formei poeziei. Aprecierea cea mai înaltă era acordată conținutului – care însemna două lucruri: conformitatea cu principiile religiei (și ale moralei) și conformitate cu adevărul, prezentarea lui cât mai exactă. În privința formei, poetica medievală considera ritmul melodios și frumusețea cuvintelor ca o simplă ornamentație[2], – însă esențială pentru poezie; căci – se preciza – imaginile, tropii și alte figuri de vorbire incită la cunoaștere și contribuie la revelarea cu mai mare ușurință a conținutului.

În fine, Evul Mediu avea un fel propriu de a înțelege funcția poeziei. „Nu credea, desigur, că ea ar putea fi un scop în sine, nici că finalitatea ei principală ar fi frumosul, perfecțiunea sau expresia. Funcția ei era, în primul rând, de a informa și instrui (nu exista o graniță clară între poezie și știință), și apoi de a exercita o influență morală /.../ Se considera că poezia mângâie sufletul, trezește simțăminte comprehensive, încurajează obediența, combate deprimarea și îndeamnă la acțiune. Și în al treilea rând, poezia era menită pur și simplu să distreze. Dacă primele două funcții îl ridicau pe poet la nivelul unui savant și al unui predicator, cea din urmă îl cobora la nivelul unui jongler" (*Idem*).

---

1 „Eleganța – se scrie în *Ars grammatica*, citată, – este ceea ce face ca expunerea să fie congruentă, proprie și adecvată. Compoziția este înmănunchierea armonioasă și șlefuită a expresiilor. Demnitatea este ceea ce împodobește ordinea și distinge prin frumoasă varietate".

2 Care putea fi de două feluri: o ornamentație directă (*ornatus facilis*), sau una întortocheată (*ornatus difficilis*); tratatele de poetică insistau mai mult asupra acesteia din urmă întrucât o considerau mai ingenioasă și mai subtilă.

MUZICA

Muzica – între știință și artă • Relațiile cu gramatica, retorica și poetica • Muzica religioasă creștină • Cântul gregorian • Secvențele. Tropii • Notația neumatică. Mensuralismul • Monodia profană • Trubaduri și truveri • Minnesängeri și Meistersingeri • Polifonia. Genuri polifonice • „Ars antiqua". Perotinus Magnus • „Ars nova" • Guillaume de Machault • Polifonia franco-flamandă • Josquin des Près • Muzica instrumentală • Muzica în societatea medievală

MUZICA - ÎNTRE ȘTIINȚĂ ȘI ARTĂ

În sistemul medieval de învățământ muzica era considerată o știință studiată în ciclul *quadrivium*-ului, alături de aritmetică, geometrie și astronomie. Potrivit teoriei pitagoriciene, reluată de Platon în *Timaios* și transmisă Evului Mediu de Augustin și Boethius, esența muzicii constă în număr și proporție, exprimabilă în raporturi numerice. „Muzica este disciplina care se ocupă de numere" - formula Cassiodor această relație de înrudire strânsă a muzicii mai mult cu matematica decât cu arta. În *Manualul de muzică* (*Musica enchiriadis*, sec. IX), autorul anonim scrie: „Sunetele neegale sunt armonizate prin relații numerice. Tot ce e suav în melodie este produs de număr prin mărimile fixe ale sunetelor. Tot ce e delectabil în ritm, atât în melodii cât și în mișcările ritmice, se realizează numai prin număr. Sunetele trec repede, numerele însă rămân". Iar Scotus Eriugena: „Nu diferitele sunete produc dulceața armoniei, ci relațiile sunetelor și proporțiile lor". În felul acesta, studiul muzicii devenea de-a dreptul o ramură a matematicii; teoria muzicii, care i-a preocupat pe aproape toți filosofii de seamă ai Evului Mediu, era considerată o ramură a filosofiei.

Această concepție abstractă despre muzică a primit o amplă dezvoltare (dar rămânând încă tot în plan teoretic) când se considera că „oriunde există armonie sau un raport numeric adecvat, există muzică" (Wl. Tatarkiewicz). Domeniul muzicii, prin urmare, cuprindea și muzica întregului Univers, și cea din om, și muzica artistică (vocală sau instrumentală). Prima - *musica mundana*, cerească, armonia Universului (pe care anticii o numeau „muzica sferelor") - produce o armonie „metafizică", transcendentală, care nu poate fi percepută de auz, ci doar de minte, de intelectul speculativ[1]. A doua, *musica humana*, exprimă armonia dintre corp și spirit[2], și - în primul rând - este armonia din sufletul omului,

1 „Muzica cosmică se poate observa cel mai bine în lucrurile pământești sau cerești, în diversitatea elementelor și a anotimpurilor; și chiar dacă sunetele ei nu ajung la urechile noastre, știm totuși că în cer există o armonie muzicală" (Aurelianus de Réomé, sec. IX). - Șase secole mai târziu, Adam din Fulda scrie: „Muzica cosmică este rezonanța (*resonantia*) corpurilor supraceresti rezultată din mișcarea sferelor; armonia ei este perfectă. De acest fel de muzică se ocupă matematicienii".

2 „Muzica omului (*humana*) există în corp și în suflet, în funcțiuni și în dispunerea organelor, trupul trăind atâta vreme cât durează armonia și murind când proporția lui dispare" (Adam din Fulda).

Ilustrații dintr-un tratat medieval de teoria muzicii, reprezentându-l pe Pitagora (considerat părintele acestei discipline) împreună cu discipolul său, care i-a difuzat cel mai mult teoriile, Filolaos din Crotona.

capabilă să producă asupra lui efecte nu numai morale ci și politice. „Muzica, prin măsura (*proportio*) exactă și egală a numerelor, îi face pe oameni drepți, egali în comportări și dispuși să accepte în mod firesc un regim politic normal" – scria un teoretician de autoritate din sec. XV, Adam din Fulda. – A treia este muzica artistică, vocală și instrumentală[1], a cărei origine și model este muzica naturii – *mundana* și *humana* împreună; în timp ce prima secțiune a domeniului muzicii (*mundana*) îi interesează pe matematicieni, iar a doua (*humana*) pe „fizicieni" – cum erau numiți cei ce studiau științele naturii (*physis*), inclusiv cele biologice, – numai această „muzică artistică" constituie obiectul de creație sau de studiu al „muzicienilor".

Autorii medievali îi împart pe aceștia în două categorii. Primei îi aparțineau compozitorii și interpreții (locul de prim-plan îl deținea cântărețul, interpretul vocal); celei de-a doua – teoreticianul, cel ce se dedica studierii muzicii, cel care poseda o cunoaștere teoretică, speculativă a muzicii; doar acesta era considerat adevăratul artist, iar nu compozitorul sau interpretul. Boethius îl numește *musicus*.

1 Roger Bacon, însă, restrânge sfera noțiunii de muzică la muzica vocală și instrumentală.

Împărțirea muzicii în trei mari clase – *mundana, humana, instrumentalis*, – îi aparțin lui Boethius, marea autoritate în materie de muzică de-a lungul întregului Ev Mediu timpuriu (aproape egalând, în această privință, prestigiul lui Aristotel în filosofie și știință mai târziu). Dar Boethius nu făcea decât să transmită concepția muzicală a Antichității, folosind terminologia grecilor. Punctul său de vedere era cel al teoreticianului prin excelență[1], a cărui concluzie era că „întreaga muzică este raționalism și speculație". În următoarele două secole (VI și VII), Cassiodor și Isidor din Sevilla vor continua să definească muzica în spiritul lui Boethius ca știință, nu ca o artă; reamintind totodată că teoria muzicală descoperită și fundamentată de Pitagora.

În teoria muzicii, Evul Mediu continua tradiția g[illegible]. Asemenea acesteia, muzica este definită în sensul ei cel mai general ca un raport armonios – armonia fiind „fiica matematicii" – al întregului Univers: al corpurilor cerești, al elementelor naturii, al corpului omenesc și chiar al societății umane[2]. Formula pitagoriciană: „Legile Universului sunt legile muzicii", va fi mereu reluată în Evul Mediu (de pildă, în sec. XIV de Marchetto da Padova). Teoria „armoniei sferelor", de asemenea[3]. – Dar tradiția pitagoriciană a acționat și în mod practic asupra teoriei medievale a muzicii[4]. „Dacă muzica europeană este ceea ce este – remarcă J.

---

1 „Cât de superioară practicii este știința muzicii, cunoașterea teoriei! Tot atât pe cât inteligența este superioară trupului... Muzician este cel care și-a însușit știința cântului pe calea rațiunii, fără să sufere servitutea practicii, și cu ajutorul unei speculații care este suverană" (*De institutione musica*, I, 33).

2 După Platon (care în *Republica* susține că toți oamenii ar trebui să fie muzicieni), muzica înalță sufletul, pregătindu-l să înțeleagă și să accepte importanța legislației – care trebuie să adopte numai modurile muzicale ce acționează în mod fericit asupra oamenilor. – În sec. I e.n. Filon din Alexandria acorda muzicii rolul pregătitor cel mai eficace pentru receptarea filosofiei; iar în sec. III, pentru Plotin frumosul – inclusiv frumosul muzicii – este un mijloc pentru atingerea Binelui. Ideile acestea privind rolul moral educativ al muzicii vor fi reluate descori în Evul Mediu.

3 Potrivit acestei teorii, prin mișcarea lor în jurul Pământului imobil, planetele produc sunete, – fiecare planetă sunetul ei propriu; cu cât planeta este mai îndepărtată de pământ cu atât mișcarea ei este mai rapidă și deci sunetul ei este mai ascuțit, mai înalt. În limba greacă *armonia* însemna „gamă"; cele 7 planete corespundeau celor 7 note ale gamei; *„armonia sferelor* semnifica deci gama muzicală pe care o formau planetele" (J. Chailley). – Teoria „armonici sferelor" a fost reluată și combătută de Leonardo da Vinci; iar mai târziu – dar nu combătută – de Kepler.

4 Și nu numai prin simbolismul „armonici sferelor" și a cifrelor „perfecte", 3 și 7 (ultima cifră ducând la gama actuală diatonică, formată din 7 note).

Chailley, – aceasta o datorează calculelor inițiale ale lui Pitagora, care, studiind lungimea coardelor vibratoare, a descoperit cele două consonanțe fundamentale, octava și cvinta. Cu ajutorul acestor date a fost construită în mod rațional o gamă care, cu mici detalii, a rămas gama noastră".

Nu este mai puțin adevărat că acceptarea și preluarea tradițiilor pitagoreice și în general ale Antichității grecești – cu alte cuvinte: faptul de a considera muzica drept o „știință" și de a nu da cuvenita atenție și factorului artistic; sau, de a urma întocmai teoria antică a „simfonici", a consonanței, precum și cea a clasificării modurilor și cea a ritmurilor[1], – a constituit timp de secole principalul obstacol în calea dezvoltării artei muzicale.

RELAȚIILE CU GRAMATICA, RETORICA ȘI POETICA

În formularea conceptelor și a termenilor, teoria muzicală a Evului Mediu s-a servit de teoria literaturii, de metrică, de retorică și de poetică. Din această apropiere au rezultat analogii evidente între procedeele tehnice literare și cele muzicale, între structura limbajului și cea a muzicii, între modul de funcționare a sistemului lingvistic și a celui muzical. Asemenea analogii, enunțate și în unele dialoguri platonice, par a fi de asemenea de origine pitagoreică.

Din antichitatea clasică s-au transmis în tratatele cele mai importante[2] nu numai referirea la sistemul lingvistic, ci și ideea că metrica este o parte a disciplinei muzicale. Din această analogie și sub influența ei va rezulta – ca un sector al muzicii echivalând cu metrica din sistemul limbajului – „muzica mensurală" (*musica mensurabilis*); sistem în care notele, sunetele unei melodii vor fi indicate ținând seama nu numai de valoarea lor „spațială" (de înălțime), ci de de cea „temporală", a duratei lor ca timp.

Prin această inovație (apărută în sec. XIII), al cărei principiu deriva dintr-o tehnică literară, aceea a metricii, în care valorile

1 „Toate mișcările emoționale din vinele noastre sunt legate *prin ritmuri* de virtuțile armonici... Grație armonici interioare, proprii cului nostru, noi percepem armonia exterioară, cea proprie sunetelor... Noi percepem muzica din afara noastră pentru că ea este deja în noi" (Boethius).

2 *De musica* (de Augustin, cca 386) – în care se insistă mai mult asupra metricii; *Theoria musicae* (Johannes de Grocheo, sec. XIII); *Musica enchiriadis* (sec. IX); *Micrologus* (Guido d'Arezzo, cca 1025); *De musica* (Johannes Cotton, cca 1100), ș.a.

temporale (de durată) ale notelor se succed într-o compoziție muzicală potrivit unor scheme fixe (care corespundeau exact picioarelor din metrica latină), compoziția muzicală capătă o semnificație culturală superioară: a compune (și a nota) o melodie nu mai era o activitate instinctivă, lăsată pe seama unei simple „inspirații" a jonglerilor sau a cântăreților de biserică (*cantores*), ci o activitate investită cu o demnitate intelectuală – „prin modelul literar din care se inspira, prin elaborarea teoretică ce o însoțea și prin complexitatea structurilor pe care *musica mensuralis* o realiza" (F.A. Gallo).

Și între figurile artei muzicale și cele ale retoricii s-a observat existența unei analogii.

În cele mai importante tratate de *musica mensurabilis*[1] autorii subliniază faptul că „muzica își are și ea formele sale ornamentale, asemenea retoricii". Urmând și de astă dată principiile și formele retoricii antice, autorii medievali au elaborat după modelul discursului literar o clasificare a procedeelor tehnice servind ca ornament compozițiilor muzicale, folosind și aici conceptul și termenul de „culori retorice". Dintre aceste figuri sau „culori", menționate în tratatele de compoziție polifonică mensurală din sec. XIII, cel mai des folosit este repetitio, reluarea unui motiv muzical de către aceeași voce.

Interesant de reținut este faptul că teoreticienii sunt foarte reticenți în a divulga aceste reguli de compoziție, aceste procedee de retorică muzicală: „căci ceea ce este cunoscut doar de cei puțini și doar acestora le este cu cinste rezervat, își pierde din valoare dacă este divulgat" – recomandă un autor anonim (în 1279). – Și în acest caz (observă muzicologul citat mai sus), este ușor de remarcat o analogie cu binecunoscutul procedeu *trobar clus* al trubadurilor care cultivau exprimarea ermetică. Însușit de către polifonia *mensuralis* de la această categorie de poeți, procedeul rămâne și în domeniul muzicii „idealul unei producții intenționat dificile și destinată unui cerc restrâns de cunoscători, de inițiați" (*Idem*).

După un alt model literar, cel al poeticii – care distingea între tipurile diverse de discurs, de genuri literare și de forme poetice –

1 *De mensurabili musica* opera unui autor anonim, cca 1240); *De musica mensurabilis positio* (de poetul și gramaticianul englez Johannes de Garlandia, cca 1180-1252); și în special *Ars cantus mensurabilis*, în care germanul Francus din Colonia fixează pentru prima dată – către 1260 – principiile notației mensurale.

Regele David cântând la harpă. Miniatură dintr-o Psaltire din sec. XIV (?). – Biblioteca Națională, Paris.

teoreticienii medievali ai muzicii mensurale, considerată ca fiind forma de înalt nivel intelectual al artei muzicale, enumeră tipurile diferite de compoziție care se conformează atât tehnicii polifonice cât și metricii și retoricii.

Astfel, Johannes de Grocheo propune (în *Theoria musicae*) o clasificare a muzicii timpului în trei genuri: o muzică destinată serviciului religios (*musica ecclesiastica*); o *musica simplex* – monodică, laică și pe un text, de astă dată nu în limba latină, ci în limba vorbită; și *o musica composita* – polifonică și respectând anumite canoane, de precise raporturi de durată între note: deci *musica mensurabilis*.

Primul gen, în care melodia este cântată de o singură voce sau de un ansamblu la unison, este cea executată în mănăstiri și – cu participarea tuturor credincioșilor – la slujbele din biserici. Al doilea gen, de asemenea monodic (dar profan ca text în limbă vorbită și ca public căreia îi era destinat), cuprinde mai multe specii – cu caracteristici bine definite și repartizate, după criterii folosite și de retorică, în trei stiluri: stilul „înalt" – căruia îi aparține cântecul trubaduresc, adeseori compus și de regi sau de nobili, executat la curți, exaltând eroismul, curtenia, generozitatea, considerate virtuți

cavalerești prin excelență; stilul „mediu" – al cântecelor care narează fapte eroice sau din viața unor sfinți, și care sunt destinate reconfortării îndeosebi a bătrânilor și a oamenilor simpli în timpul lor liber; și stilul „inferior" – al compozițiilor muzicale cântate de tineri la ospețe și petreceri, putând fi însoțite și de acompaniament instrumental, mai ales ca muzică de dans.

Al treilea gen, al muzicii *mensurabilis*, nu este definit ca atare după criteriul destinației (fie sacră, fie laică), ci pe caracteristici tehnice; este genul de muzică polifonică, religioasă sau profană. Principalele specii sunt: ca stil „înalt" – *motetus*; ca stil „mediu" – *organum* (cu subspecia *conductus*); iar ca stil „inferior" – *hoquetus*[1].

MUZICA RELIGIOASĂ CREȘTINĂ

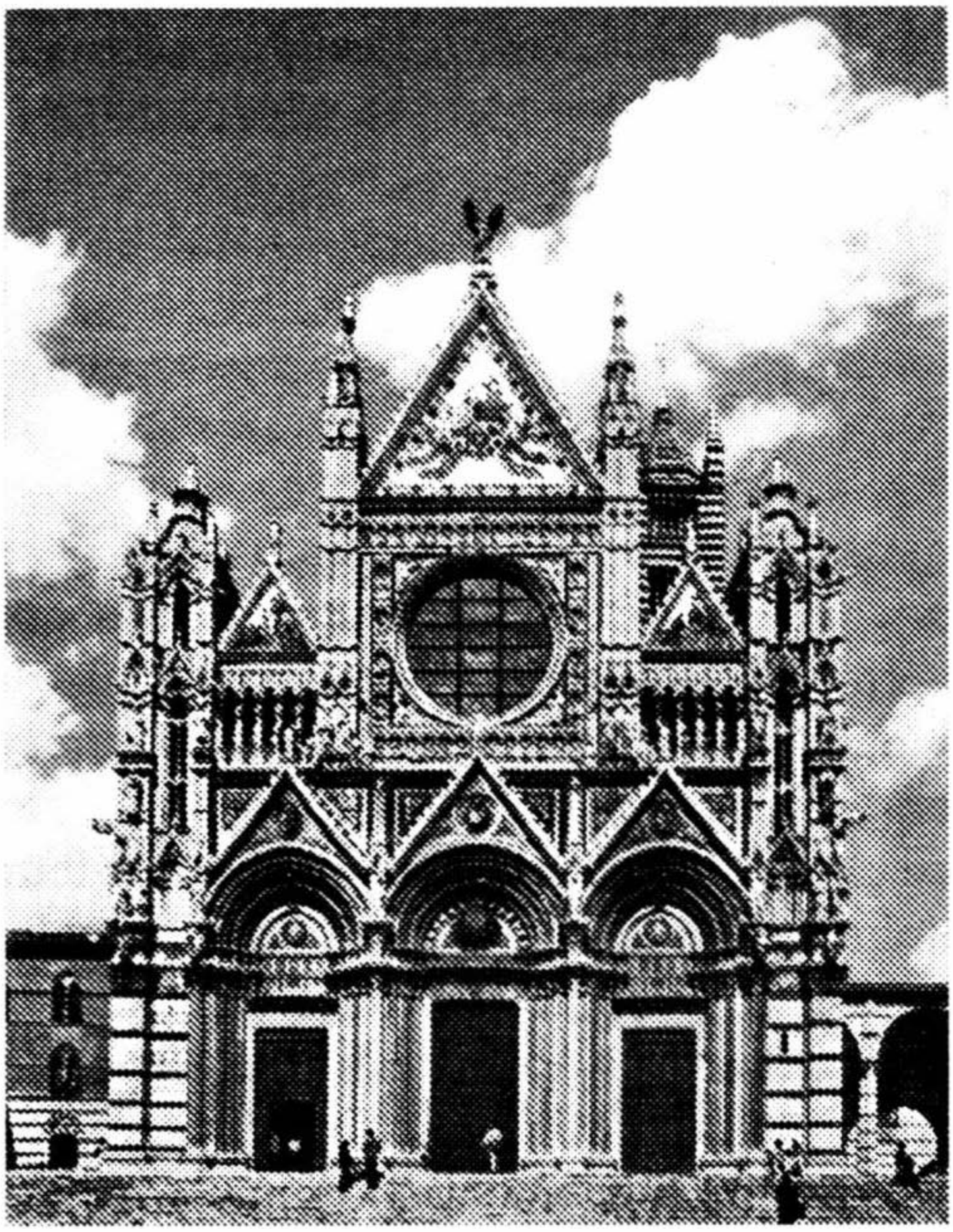
La începuturile lor, ceremoniile religioase creștine se prezentau ca o prelungire, o continuare a cultului ebraic. Muzica liturgică s-a modelat după vechea liturghie a sinagogii (din care nu a rămas nici o melodie din epocă; dar în tradiția orală, da, – chiar dacă transformate), continuând să îi rămână tributară timp de patru secole, dar simplificând-o mult.

Vechea muzică ebraică a Templului folosea din abundență instrumente diferite – cu coarde, de suflat și de percuție; dar muzica sinagogilor era exclusiv vocală și monodică, cu ritm liber și având la bază recitarea modulată (cu alte cuvinte, trecând dintr-o tonalitate în alta, variind înălțimea și intensitatea sunetelor). Din această recitare modulată a preluat liturghia creștină în primul rând psalmodierea textelor (practicată de evrei încă din sec. IV î.e.n.), precum și artificiul vocalizelor, al „înfloriturilor vocale", al cântului sau fragmentului melodic cântat pe una sau pe mai multe vocale[2]. – În schimb, acea muzică religioasă instrumentală a Templului n-a fost adoptată în Europa Occidentală (decât în sec. VIII, când în Occident a apărut orga, adusă din Bizanț).

Muzica de cult ebraică era inspirată de un sentiment religios profund, dar fără o tendință ascetică și nici una prea marcat mistică; era optimistă, exaltând bucuria de viață, era impregnată de un sentiment al naturii, era o muzică vocală și totodată instrumentală,

1 Despre aceste specii, vd. *infra*, paragraful respectiv (Polifonia).

2 Este semnificativ faptul că acest mod de a cânta cu vocalize a fost aplicat în muzica creștină mai întâi și în principal asupra cuvântului de origine ebraică *aleluia* (care înseamnă „lăudat să fie Dumnezeu").



Domul din Sicna (început în 1196). Zona inferioară a fațadei (romanică, cu ușoare influențe gotice) este opera lui Giovanni Pisano. Zona superioară (în caracteristic stil gotic italian) este inspirată de fațada domului din Orvieto.

iar la unele acte de cult participau și femei în calitate de cântărețe [1]. Dimpotrivă, comunitățile creștine din primele secole nu numai că au exclus orice instrument de acompaniament muzical, dar s-au declarat ostile și cântului vocal. Mai mult chiar: acceptând concepțiile morale implicate ale muzicii grecești (pe care, cum am văzut, le formulase și Platon în *Republica*), Biserica a exclus din muzica sa și genurile cromatic și enarmonic[2]. „Nu trebuie să admitem decât

---

1 Vd. *Ieșirea*, XV, 20; *Cartea Judecătorilor*, XXI, 21; *Psalmii*, LXVIII, 26; CXLVIII, 12-13, ș.a.

2 Sistemul muzical grec (din sec. IV î.e.n.) era bazat pe genul *diatonic* – „fondat pe un tetracord/succesiunea de patru sunete cuprinse într-un interval de cvartă – n.n. O.D./, în care cele două sunete interne subîmpărțeau cvarta în două tonuri și două semitonuri, dispuse oricum"; *cromatic* – în care cele două sunete interne ale unui tetracord se aflau „unul la un ton, iar celălalt la un semiton de sunetul cel mai grav"; și *enarmonic* – în care cele două sunete ale tetracordului sunt între ele la intervaluri de mărime inferioară semitonului (cf. *Encicl. muzicale Garzanti*). – Genul diatonic exclude orice succesiune cromatică (cu excepția lui si bemol), și orice notă a scării poate servi ca punct de plecare al unei game.

armoniile modeste și decente, respingând acordurile efeminate și senzuale – scria eruditul creștin din sec. II Clement din Alexandria, – în timp ce modulațiile grave inspiră cumpătare, împiedicând destrăbălarea și beția. Trebuie deci evitate armoniile cromatice și ușuratice, așa cum sunt folosite ele în orgiile impudice ale curtezanelor".

Ca urmare, modurile cântului bisericesc gregorian vor fi calcate după modurile grecești, îndeosebi diatonic.

Forma principală și cea mai veche a cântului primelor comunități creștine era cea care folosea textul literar al Psalmilor biblici. Psalmii se cântau atât în biserici cât și în reuniuni private. „Execuția muzicală nu era complicată: o melopee, încă fără nici un sistem de tonalitate, mișcându-se în general în spațiul unui tetracord"[1]. Inițial intonat pe o singură notă (cu câteva inflexiuni vocale la începutul și sfârșitul fiecărui verset), din sec. III cântul unui psalm este îmbogățit cu „înfloriturі" (*melisme*). – Primele forme ale psalmodiei și liturghiei s-au constituit în mănăstirile din Orient (Antiohia și Alexandria erau centrele muzicale cele mai importante). Din liturghia siriacă s-au transmis până azi, pe cale orală, nu mai puțin de 1400 de melodii; dar cel mai vechi document liturgic cunoscut, *Oxirichos*, este un papirus de la începutul secolului al IV-lea.

În cele dintâi comunități creștine psalmii erau recitați de un solist (la fel ca în Templu sau în sinagogi), căruia uneori credincioșii îi răspundeau cântând în cor un scurt refren (*psalmus responsarius*). În sec. IV s-a instituit obiceiul de a diviza acest cor în două semicoruri, care cântau alternativ[2]; și astfel, execuția psalmilor a dat naștere cântului la unison, – dar de fapt corul de femei reproducea, în mod firesc la interval de octavă, cântul executat de corul bărbaților. Cântul antifonic s-a răspândit foarte repede, fiind introdus de Ioan Hrisostomul la Constantinopol și de Ambrozie la Milano.

---

1 Th. Gérold, autor care citează și un pasaj dintr-o cuvântare a episcopului Constantinopolului Proclos (m. 446), foarte interesant pentru mentalitatea timpului și opiniilor asupra nenumăratelor binefaceri pe care le aduce cântarea psalmilor: melodia lor calmează emoțiile, întreține curajul, potolește durerea, alungă grijile, mângâie în suferință, îndeamnă pe păcătoși la căință, dăruiește statului instituții înțelepte, fondează mănăstiri, învață dragostea de aproapele, alungă demonii etc., etc!

2 Dealtfel, și regele David (în sec. X î.e.n.) îi împărțise pe cântăreții Templului în două coruri.

Capitel din cripta catedralei din Canterbury. – Sec. XII.

Alături de textul *Psalmilor* și de *Aleluia*[1], cântat de asemenea în sinagogă cu numeroase înfloriturі de vocalize[2] care îl transformau într-un cânt de bucurie, de jubilare, în afara liturghiei au fost compuse primele imnuri, mai întâi în Siria, Egipt și Grecia[3], apoi și în Occident, către mijlocul secolului al IV-lea. Melodia lor, ritmată și ușoară, se desfășura în curbe sinuoase, frapante, spectaculoase.

Imnurile s-au bucurat de o primire deosebit de bună din partea credincioșilor, întrucât dădeau mai multă viață liturghici, salvând-o de monotonia recitării psalmodice, introducând accentele noi ale imaginației și sentimentului, totodată apropiind-o de timbrul cântului

---

1 „Lăudați pe Domnul"!; formulă cu care încep mai mulți psalmi (104, 105, 110, 134, 135, 145-150) și care uneori era însoțită de bătăi ritmice din palme și mișcări coregrafice. În cântul solistului, ultima vocală din *aleluia* dădea loc unei lungi vocalize (ajungându-se până la 70 de note!) numită *jubilus*, și care se crede că a avut o importanță determinată în creșterea *secvenței* – când, între secolele VI-IX, unor vocalize li s-au adăugat cuvinte.

2 Să mai adăugăm că practica vocalizelor a trecut și în melodiile profane, monodice și polifonice, din sec. XII, – urmând să capete o amplă dezvoltare mai târziu, în ariile muzicii de operă (ale „melodramei") și ale cantatelor din perioada barocului (sec. XVII-XVIII).

3 Clement din Alexandria este autorul a două imnuri de o mare frumusețe lirică. Dar cel mai mare imnograf din Orient – considerat adevăratul creator al genului – este Efrem Sirul (306-373), Părintele Bisericii sirience. Imnodia greacă-bizantină din secolele V-IX cuprinde peste 200 de cânturi păstrate, a 25 de autori, în frunte cu celebrul Romanos Melodul (sec.VI).

laic, popular. Dar având texte proprii și deci o relativă libertate de limbaj, folosind rime și o metrică bazată nu pe cantitate – ca în metrica clasică, – ci pe distribuirea accentelor în versurile redactate într-o limbă latină coruptă; manifestând, în sfârșit, tendința de a face loc unui individualism ce putea sugera sau chiar introduce în text idei neortodoxe, hotărârile diferitelor concilii au intervenit cu severitate, limitând (și chair excluzând din biserică, din cadrul liturgic) această formă de exprimare prea liberă a sentimentului religios[1]; pentru ca, în cele din urmă, să le admită, totuși.

În Occident, imnodia a fost introdusă de Hilaire, episcop de Poitiers; dar numele lui – elogiat și de Isidor din Sevilla – a fost eclipsat de cel al lui Ambrozie (340-397), marele episcop al Milanului și autor cert a patru admirabile imnuri (deși i se atribuie un întreg repertoriu). În secolele IV și V, Augustin și poetul creștin Prudentius (348-410) au compus de asemenea mai multe imnuri; de la acesta din urmă s-au păstrat chiar două culegeri[2].

Cu aceste elemente, s-au pus bazele liturghici romane, occidentale, după ce timp de patru secole Biserica romană a rămas neîntrerupt sub influența celei bizantine. (Până la sfârșitul secolului al III-lea, limba liturghiei romane a fost limba greacă). Cel care i-a dat o organizare artistică și coerentă a fost papa Damasius (sec. IV). Prima *Schola cantorum* (în care cei 20-30 de copii învățau cânturile bisericești timp de 7 ani) a fost fondată la Roma de papa Silvestru I (sec. IV). Cum în tot acest timp episcopii Romei au căutat să dea o strălucire mereu sporită ceremoniilor religioase prin dezvoltarea psalmodiei, antifonici și imnodiei, în evoluția cultului creștin din Occident au apărut de fapt patru liturghii diferite: cea din Roma, cea din Milano (sau „ambroziana"), cea din Gallia și cea din Spania (sau „mozarabă"); dar în toate aceste liturghii – având, de fapt, un fond comun, – cântul a avut o funcție la fel de importantă, păstrându-și în

1 Inspirația populară este evidentă, mai ales în imnurile ritului ambrozian.

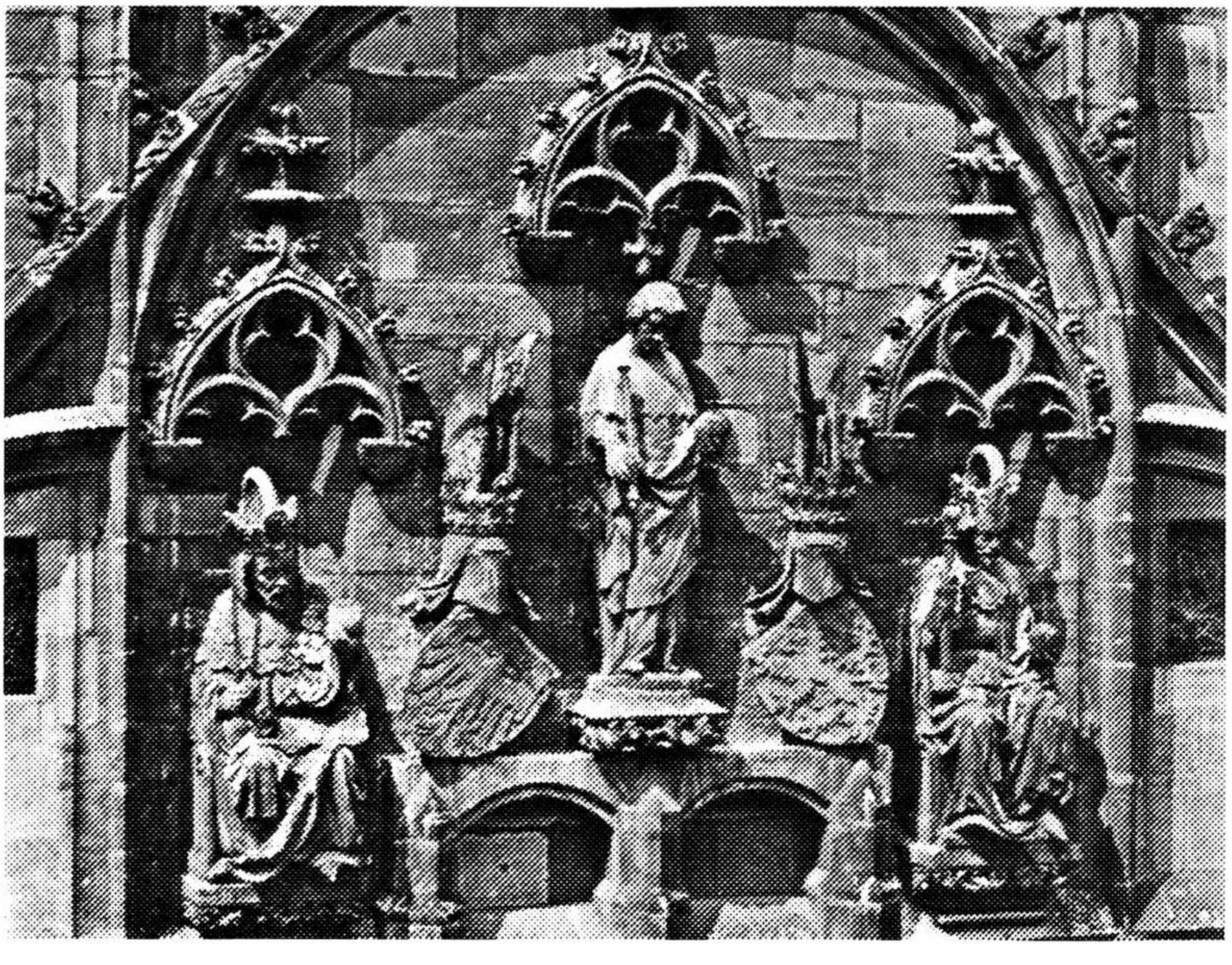
2 De cel mai mare succes s-a bucurat – de la început și până în zilele noastre – imnul *Te Deum* („Pe Tine te lăudăm"), cunoscut încă din sec. V, ca un cânt de mulțumire sau de celebrare a unor victorii sau aniversări. Încă din sec. XVI textul imnului a fost tratat polifonic, alternativ cu melodia originală, sau luându-i tema drept bază a compozițiilor lor – de mari compozitori, ca: Orlando di Lasso, Palestrina, Lully, Purcell, Händel, Haydn, Mozart, Verdi, Berlioz, Dvorak, Bruckner etc. – Și Abélard a compus un imn – textul și melodia; iar imnurile, de o suavitate încântătoare, ale cunoscutei călugărițe și mistice Hildegard von Bingen (m. 1179), se cântă și azi în biserici sau în concerte publice.

esență aceleași forme. („Aceste patru forme ale cântului liturgic ar putea fi considerate asemenea unor dialecte derivând dintr-o aceeași limbă inițială“ – J. Combarieu).

Pe baza acestui fond comun se va desfășura acțiunea de unificare a acestor stiluri diverse. Ceea ce va fi opera lui Grigorie cel Mare.

CÂNTUL GREGORIAN

Melodiile, noțiunea, stilul muzicii „gregoriene“, care de acum o mic cinci sute de ani continuă până azi să rămână baza și caracteristica muzicii liturgice a Bisericii catolice[1], sunt adeseori definitc



Sculpturi de Peter Parler de pe turnul orașului vechi Praga. – Sec. XIV.

1 În schimb, cântul liturgic bizantin al Bisericii ortodoxe este de origine siriacă, în strâns raport cu muzica ebraică și complet separat de formele antice grecești. Timp de un mileniu, compozitorii bizantini au fost esențialmente autori de *canoane*, folosind un număr restrâns de formule melodice. Ceea ce surprinde la aceștia „este caracterul sobru, aproape impersonal al expresiei bizantine, secătuit – cu toate vocalizele sale – într-un hieratism de icoană /.../; o osatură internă fără o viață proprie, dar increntă subiectului și intangibilă, căci ea este dată de revelația supranaturală: or, aceasta este substratul pe care compozitorul este chemat să-l înfrumusețeze prin vocalizele sale, fără a se putea atinge de esențial“ (J. Chailley).

într-un mod echivoc, obscur sau abuziv, lăsând loc unor frecvente confuzii. La aceasta a contribuit și faptul că lipsesc informații documentare asupra locului de origine, a elaborării și autorilor cânturilor gregoriene.

Ceea ce este astfel denumit sunt melodii compuse pe un text biblic, constituind un repertoriu de aproximativ 3 000 de compoziții care s-au păstrat până azi, de autori în cea mai mare parte anonimi, datând din epoci diverse și compuse în regiuni diferite. Istoria așa-numitului "cânt gregorian" începe de la sfârșitul secolului al IV-lea, când Biserica occidentală și-a creat un rit propriu, în limba latină. Până la această dată, comunitățile creștine din Occident adoptaseră, odată cu limba greacă, și cânturile grecești, bizantine și orientale. În decursul secolului al V-lea și sub influența acestora, la Roma se constituie un tip de cânt religios – numit, până în sec. VII, „cânt roman", – din care va rezulta apoi cântul gregorian. (Denumirea aceasta este folosită pentru prima dată abia către sfârșitul secolului al VIII-lea). Culegerile de texte literare religioase servind ca bază a cântului și ritualului liturgic au trecut și în Gallia, în nordul Italiei, în Anglia, în Spania, unde melodiile „cântului roman" au fost adaptate unor tradiții și gusturi locale. Dar Biserica – universală, „catolică", datorită adoptării exclusiv a limbii latine – trebuia să aibă și o liturghie unică, „universală". S-a ivit astfel necesitatea de unificare a liturghiei, necesitatea de a impune și celorlalte Biserici din Occident ritul și muzica liturgică romane.

Cel care a organizat și condus cu tenacitate această acțiune, stabilind pentru fiecare moment liturgic și pentru fiecare sărbătoare a calendarului ecleziastic o anumită cântare, imuabilă, dându-i – în calitatea sa de papă – putere de lege, a fost Grigorie I cel Mare (535-604), beatificat de Biserica catolică.

Aparținând unei familii aristocratice romane, a studiat artele liberale și dreptul, ajungând *praefectus urbi*; demnitate din care apoi a demisionat, transformându-și (în 573) somptuosul palat de pe Caelio într-o mănăstire – al cărei abate a devenit, – fondând și alte șase mănăstiri pe vastele sale domenii din Sicilia. Trimis ca legat papal timp de 7 ani la Constantinopol, a cunoscut acolo cultura muzicală și pompoasa liturghie bizantină. În 590 a fost ales papă, în care calitate a reușit în două rânduri să salveze Roma de amenințarea devastării longobarzilor. Misionarii trimiși de el au convertit la creștinism populațiile anglo-saxone, celc din Gallia și din

Regele David cântând la citară. Capitel, sec. XII. – Biserica S. Maurice, Vienne.

Peninsula Iberică. Ca reformator al liturghiei, a scris lucrări teologice de prestigiu. (*Sacramentarul* său stă la baza ritului așa-numit „gregorian").

În domeniul muzicii, Grigorie I este autorul unei opere capitale: *Antiphonarium cento*, o compilație de melodii liturgice pentru toate sărbătorile anului bisericesc. (Originalul s-a pierdut, dar în forma – desigur amplificată – în care ni s-a transmis, *Antifonarul gregorian*[1] cuprinde peste o mie de cânturi bisericești).

Grigorie cel Mare n-a fost un compozitor, un creator inspirat care să fi dăruit Bisericii un repertoriu original, ci un organizator care, punând capăt fanteziei și inițiativelor ce îmbogățeau muzica liturgică cu elemente pe gustul și în spiritul unor tradiții naționale, a adunat din diferite țări și regiuni piese sau fragmente eterogene.

---

1 În muzica grecacă, termenul *antifona* însemna „cânt la octavă"; în Biserica creștină din secolele II și III însemna execuția alternativă a unui psalm de către două coruri; iar începând din sec. IV, un cântec religios scurt de stil silabic, care alterna cu versetele unui psalm. (De obicei, textul acestui cânt deriva din respectivul psalm). Azi, antifoanele se cântă la începutul și la sfârșitul psalmului.

Selectându-le și fixându-le în texte și forme muzicale *ne varietur*, a creat o tradiție de un conservatism rigid. O tradiție care s-a opus, autoritar, oricărei inițiative; până când, în secolele XI și XII, spiritul înnoitor a găsit alte modalități de a ieși din această stagnare, creând secvențele și tropii. – Tradiția instituită de Grigorie cel Mare (care, pentru difuzarea și promovarea reformei sale, a găsit cel mai mare sprijin la călugării Ordinului benedictin) a fost menținută intangibilă timp de câteva secole și de învățământul reorganizat al unei *Schola cantorum*[1]. Cântăreții formați aici erau apoi trimiși în toate regiunile Occidentului cu sarcina de a propaga reforma gregoriană.

Cu toate acestea, gustul, tradițiile și aspirațiile muzicale autohtone din diferite țări au opus o rezistență. Țara care a posedat primele cópii ale *Antifonarului gregorian* încă din 596 a fost Anglia (unde Grigorie cel Mare trimisese în misiune apostolică pe abatele benedictin – devenit apoi arhiepiscop de Canterbury – Augustin, însoțit de 40 de misionari, spre a creștina populațiile anglo-saxone). Dar francii și germanii nu au apreciat cântul gregorian. Nici Italia, mai târziu, nu l-a receptat fără a-l altera (iar Biserica milaneză a continuat să reziste până la capăt)[2]. Gallia care poseda o liturghie foarte dezvoltată, a rezistat de asemenea timp de două secole; pentru ca, în cele din urmă, intervenția autoritară a lui Carol cel Mare să impună liturghia gregoriană[3]. Și Spania și-a apărat tradiția muzicală mozarabă (ilustrată de mai mulți compozitori care au ocupat înaltele funcții de episcopi și arhiepiscopi), până când regele Alfonso de

---

1 După Grigorie cel Mare, aceste *scholae cantorum* (un fel de seminarii destinate predării cântului eclezias tic, anexate principalelor biserici) s-au înmulțit, în special în timpul lui Carol cel Mare. Dar încă din jurul anului 700, unele din acestea (din St. Gall, Metz, Reichenau, ș.a.) au devenit importante centre de cultură muzicală, din care au ieșit o serie de muzicieni eminenți, unii urmând să ocupe înalte posturi eclezias tice. În 1100, școlile care se bucurau de cea mai mare faimă erau cele din Roma, Paris și Cambrai.

2 Încât, în 1497 papa Alexandru VI a trebuit să confirme privilegiul unei liturghii speciale – cea a ritului ambrozian, în uz și azi, – chiar dacă cele două rituri, roman și milanez, au făcut frecvent împrumuturi reciproce.

3 Carol cel Mare a încurajat și muzica profană, – din care însă a ținut să extirpeze tot ce ținea ca origine de magic sau vrăjitorie (cântece funebre, incantații, ofrande la fântâni, izvoare și arbori), pe care în *Capitularele* sale le clasifica printre practicile păgâne. În învățământul organizat de el, muzica deținea un loc important: „Copiii să învețe psalmii, solfegiul, cântul, calculul și gramatica, în toate școlile mănăstirilor și episcopiilor" – prevede *Capitularul din Aix-la-Chapelle*. Deci, din cele cinci puncte ale programei, primele trei sunt rezervate muzicii.

Castilia a impus cântul gregorian; dar aceasta, abia în sec. XI. (Ritul mozarab continuă totuși, până azi, în bisericile din Toledo și Valladolid)[1].

Cântul gregorian este monodic și cuprindea, la origine, psalmodia și antifonia[2]. Ritmul este liber, – ritmul propriu unei declamații, – iar valoarea, durata în timp a sunetelor unei melodii este egală. Ansamblul modal (sistemul organizat de intervaluri, de raportul de înălțime între două sunete) este constituit de opt scări, care, înlocuind tetracordul descendent elenic, creează octava ascendentă diatonică. Remarcabil prin simplitatea, gravitatea și grandoarea sa, cântul gregorian este numit și *cantus planus* (în opoziție cu *musica mensurabilis*), pentru că ritmul rămâne nevariat, iar durata notelor este egală[3]. Caracterul său fundamental este eminamente solemn; cântul gregorian este o artă fără un scop în sine: este o rugăciune cântată în biserică.

Cântul gregorian nu cunoaște ceea ce numim noi azi „expresivitate", – cu alte cuvinte: tonuri patetice, variații ritmice, surprizele imaginații, momentele spontane ale sensibilității; nimic din ceea ce fusese propriu muzicii antice grecești. Este o succesiune uniformă ca durată de sunete. Nu are indicate nici măsura, nici un tempo anumit, nici nuanțele de intensitate – *piano*, *forte*, *mezzoforte*. Toate acestea pot crea o impresie de monotonie; în realitate, limbajul cântului gregorian este calm, sugerând mai degrabă o impresie de seninătate, delicatețe și suavitate, de solemnitate și măreție. Frumusețea expresiei acestor melodii senine se revelează pe deplin când sunt cântate de un cor la unison. „Ar fi o eroare să se creadă – conclude J. Combarieu – că acest *cantus planus* este sec, abstract, incapabil de a emoționa și de a zugrăvi; cu toate că este lipsit de complicațiile ritmului, el nu ignorează imaginile ideii și ale senzației; adeseori el

1 După o lungă perioadă de eclipsă, cântul gregorian a fost studiat, aprofundat și reabilitat datorită vastei opere a călugărilor benedictini din Solesmes, – după 1880, când apare lucrarea lui Dom J.Pothier, intitulată *Melodii Gregoriene*.

2 Modul de a cânta a două voci (sau două coruri) alternativ, la octavă; sau, a mai multor voci alternative; sau, alternarea unui solist cu un cor.

3 *Cantus planus* nu admite în nici una din părți o accelerare de mișcare (ceea ce ar fi contrar însăși naturii sale); „se numește *planus*, pentru că vrea să fie cântat într-un fel absolut uniform" – precizează un teoretician din sec. XIII (Elias Salomo). – Din sec. XII, este numit și *cantus firmus*, deoarece „când acest cânt este luat ca bază a unei compoziții sacre pentru mai multe voci, melodia originară rămâne neschimbată, în timp ce vocile celelalte se împletesc deasupra și dedesubtul ei" (*Enc. Motta*, vol. II).

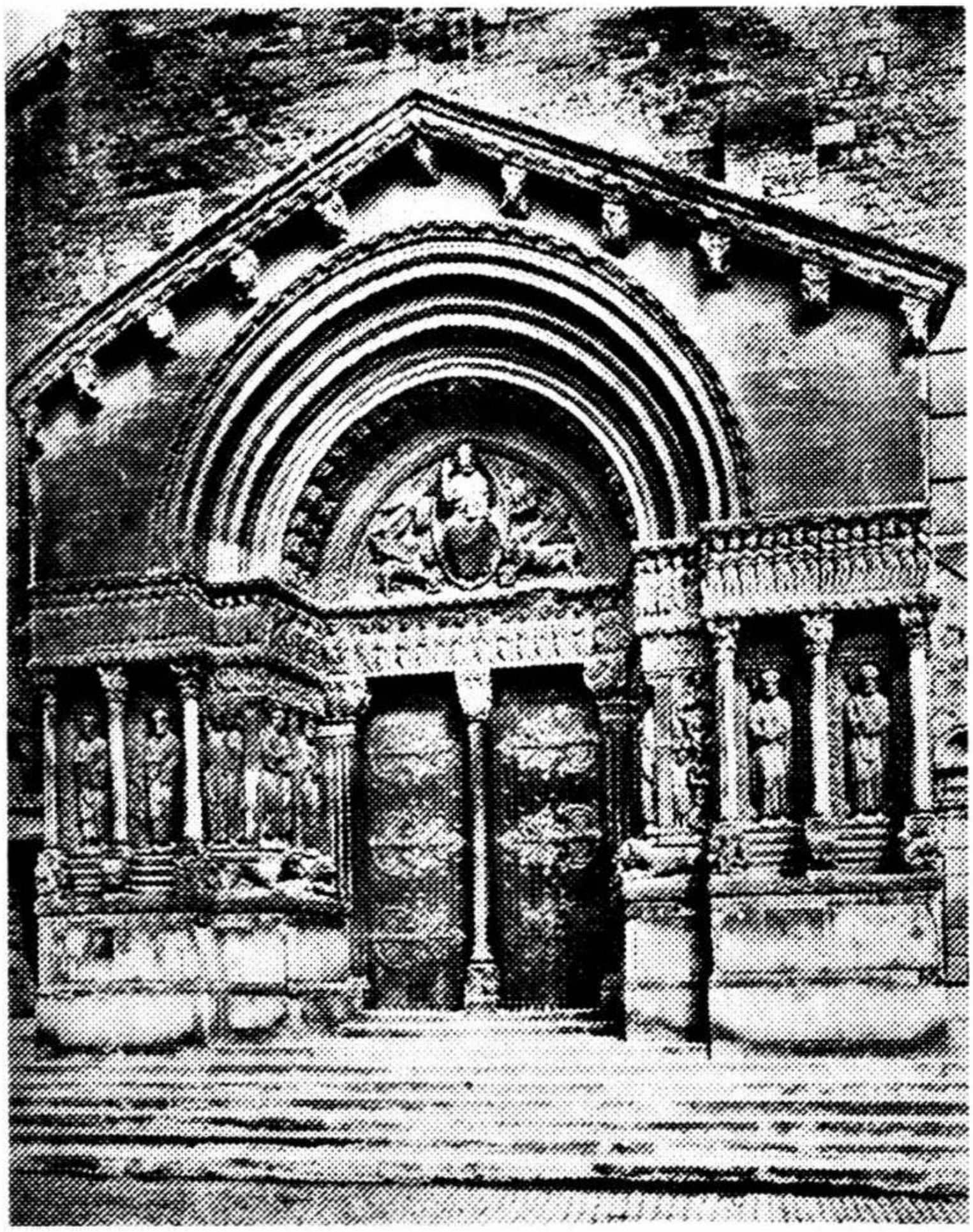
știe – și încă într-un mod remarcabil – să se adapteze sensului unui text literar; el exprimă bucuria, doliul, suplicația; în modurile care îi sunt proprii, el are modulații ce corespund mișcărilor gândirii. Dar această parte expresivă – care n-ar putea fi suprimată decât suprimând pur și simplu orice muzică – este *subordonată*, fără un relief care să atragă atenția; este dominată de un caracter mai general și mai important".

Acest caracter fundamental era creat de sentimentul de religiozitate și umilință. Unele cânturi liturgice gregoriene impresionau atât de puternic imaginația maselor – care, cu mentalitatea lor superstițioasă, le atribuiau adevărate puteri magice, – încât Biserica a trebuit să reglementeze în modul cel mai sever folosirea lor. Cu toate acestea, cântul gregorian – a cărui seninătate și simplitate formală nu exclud conținutul și exprimarea unui sentiment intens – a triumfat necontestat în liturghia catolică până la pontificatul lui Pius X (m. 1914).

SECVENȚELE. TROPII

Pentru evoluția ulterioară a muzicii medievale, stilul cântului gregorian prezenta două principale incoveniente. Întâi, alterându-se – tocmai din cauza prea marelui său succes în marea masă a credincioșilor, – cântul gregorian a devenit în cele din urmă un banal *cantus planus*. În al doilea rând, inerția, conservatismul și autoritarismul cu care era impus, împiedicau manifestarea gustului maselor din diferite țări, cu alte tradiții, pentru inflexiunile muzicale autohtone. (Aceste predilecții se infiltraseră în imnuri; dar imnurile – cântece religioase, nu liturgice însă, cu aporturile lor originale – erau suspectate, sever limitate și adeseori, din motive dogmatice, chiar interzise în serviciul religios, în care Biserica voia să mențină doar texte biblice).

Pe de altă parte, excesul de arabescuri ale vocalizelor care îi derutau pe cântăreți (în *Aleluia* se ajunsese până la 70 de note cântate pe o singură vocală!), permanentiza stilul unui orientalism extatic, în contradicție cu aspirațiile și gustul popular. – Secolul al IX-lea va veni să remedieze aceste neajunsuri, printr-o serie de inovații de o incalculabilă importanță pentru progresul artei muzicale: a tropilor și secvențelor, a muzicii mensurale (dar mai târziu, în secolele XI-XII), a notației prin neume și a polifoniei.



Portalul fațadei bisericii St. Trophime din Arles. – Sec. XII.

Cântul gregorian adoptase stilul „melismatic", al vocalizelor intonate pe o singură silabă a textului (spre deosebire de stilul „silabic", în care fiecare notă corespundea unei silabe a textului). În jurul anului 860, Notker Balbulus[1], un călugăr benedictin de la mănăstirea St. Gall (mănăstire a cărei influență asupra tuturor mănăstirilor din Europa a fost considerabilă) a avut ideea să adauge sub vocalizele silabelor *le* și *lu* din *Aleluia* mai multe cuvinte nerimate, un text strofic compus de el, venind astfel în ajutorul cântăreților care memorizau cu greu vocalizele[2].

Această parafrază literar-muzicală, în stil silabic, s-a detașat apoi de versetul vocalizat (din *Aleluia*, *Kyrié* și alte cânturi liturgice), s-a

---

1 A nu se confunda cu un alt benedictin de la aceeași mănăstire, Notker Labeo (sau Teutonicus, m. 1022), care a scris și el – în vechea limbă germană – un cunoscut tratat asupra muzicii (despre scara muzicală, tetracord, moduri și orgă).

2 Notker mărturisește că ideea i-a venit de la un călugăr de la Jumièges, care procedase la fel pentru silaba finală a refrenului *Aleluia*. De fapt, acest procedeu era demult folosit în Bizanț.

organizat independent, sub formă de versuri chiar cu rimă, dând naștere unui gen special, un fel de poem muzical mult asemănător imnului, numit *secvență*[1]. După care, Notker a înlocuit cu texte proprii și melismele antifonarului; texte care, în formă de versuri grupate în strofe, erau cântate fie de cor, fie de două coruri alternativ. (Opera sa *Liber hymnorum* cuprinde 40 de asemenea compoziții, primele exemple cunoscute de secvențe). Biserica le-a dat imediat încuviințarea sa, – și secvențele lui Notker au fost primite cu cel mai mare entuziasm, considerate fiind de credincioși ca rezultate ale unei inspirații divine[2].

Exemplul lui Notker a fost urmat de nenumărați alți autori; încât, de-a lungul Evului Mediu – și chiar în secolul al XVI-lea – au fost compuse aproximativ 5000 de secvențe (dintre care, 150 au fost incluse în cărțile de uz liturgic). Conciliul din Trento (1545-1563) le-a interzis, – cu excepția a 5 secvențe, care se cântă și azi la anumite sărbători. Dintre acestea (*Dies irae, Stabat Mater dolorosa*, etc.), *Lauda Sion*, cântată la sărbătoarea euharistiei – Corpus Domini – a fost compusă de Toma din Aquino.

Secvența – care, într-un fel, a însemnat un bun pretext de eliberare din rigorile stilului gregorian, având în comun cu acesta doar punctul de plecare al vocalizei melismatice; și care, ca urmare, a stimulat imaginația creatoare, – este doar unul din capitolele tendinței de lărgire, dacă nu chiar de depășire, a cântului gregorian. Un alt capitol s-a exprimat prin acele adaosuri sau interpolări de cuvinte și note în părțile fixe ale liturghiei, care constituie categoria *tropilor*.

La grecii antici, termenul definea o formulă melodică ascendentă sau descendentă (sinonimă fiind cu *modul*, cu sistemul organizat de intervale). În secolul al IX-lea însă, când a apărut în Occident, tropul însemna o soluție de a rezolva procedeul melismelor lipsite de

---

1 *Sequentia* (de la lat. *sequere* – „a urma"), text care *urma* nota vocalizată a cântului. – „Într-o secvență, melodia se schimbă cu fiecare strofă a poemului; dar numărul silabelor rămânând invariabil, accentele tonice cad întotdeauna în același loc; ceea ce dă secvențelor o regularitate ritmică destul de rară în arta gregoriană și conformă fiind instinctului popular occidental" (H. Prunières).

2 Unora li se atribuiau chiar efecte miraculoase; încât Conciliul din Köln (1316) a trebuit să interzică a fi recitate și cântate fără o prealabilă aprobare a episcopului, în cazul când efectul lor magic ar fi putut dăuna unei persoane împotriva cărora erau folosite!

text, adaptând cântului melismatic un număr de silabe egal numărului notelor vocalizei (fără însă ca autorul sau compozitorul să țină seama ca accentele textului să coincidă cu notele cele mai înalte ale melodiei). Cântul intonat de un solist era reluat de cor, care vocaliza asupra ultimei silabe. Felul acesta de a cânta era obișnuit în bisericile bizantine, de unde fusese și preluat.

Tropii – un fel de parafraze care ornau textul și prelungeau melodia – puteau consta fie doar din cuvinte suprapuse notelor, fie dintr-o melodie fără cuvinte care amplifica un cânt, fie dintr-o compoziție literar-muzicală complet nouă; în ultimele două cazuri, melodia originară era adeseori pur și simplu parafrazată. (Numele unor mise gregoriene vine de la tropul care le-a fost adăugat). – La fel ca în cazul secvenței, la origine tropii au urmărit scopul de a veni în ajutorul cântăreților, care altminteri nu puteau memoriza interminabilele melisme; dar spre deosebire de secvențe – care nu voiau decât să suplinească lipsa textului în vocalize, – tropii tindeau să amplifice cât mai mult textul, introducând idei, glose și formule noi. Cu timpul, tropii s-au desprins complet de melodia-mamă, rămânând compoziții independente, devenind modele pentru cele mai cunoscute secvențe[1].

Tropii nu au fost niciodată admiși în liturghia oficială, iar Conciliul din Trento i-a interzis definitiv. Pentru cântul gregorian tropii au avut o importanță secundară; dar în istoria formelor muzicale au reprezentat o genială invenție a Evului Mediu, permițând exprimarea liberă a fanteziei creatorului, într-un domeniu supus timp de secole unor rigori conservatoare. Iar când tropii vor începe să folosească, nu latina, ci limba vorbită de popor, ei vor constitui nucleul din care va lua naștere, către 970, drama liturgică (și, în bună parte, chiar poezia lirică a trubadurilor aquitani).

---

1 De exemplu, dintre cele rămase până azi în liturghia catolică: *LaudaSion* (1263) – amintită mai sus, cu un text de 24 de strofe pe o melodie derivată (probabil) dintr-o mai veche secvență a lui Adam de St.-Victor, – care a servit ca bază unor elaborări polifonice de mai târziu (până la motetele pentru 4 și 8 voci ale lui Palestrina); sau *Dies irae*, de Tommaso da Celano (m. 1260): „Această secvență admirabilă prin realismul său expresiv și caracterul său dramatic evocă anumite scene ale Judecății de Apoi, sculptate pe timpanele catedralelor" (H. Prunières). Cele două motive principale ale acestei secvențe se regăsesc fie ca *tenor* (melodia de bază, firul melodic conducător al unei compoziții vocale sau instrumentale) al unor mise polifonice din secolele XV și XVI, fie ca început al temelor unor compoziții religioase, fie ca sugestii melodice preluate de unii autori, din sec. XVII și până la cei mai recenți.

NOTAȚIA NEUMATICĂ. MENSURALISMUL

Cântul religios medieval era transmis exclusiv pe cale orală, nu putea fi însușit decât printr-un imens efort de memorizare: o tehnică ce solicita cântăreților o pregătire de cel puțin zece ani. Notația muzicală – rudimentară de-a lungul întregului Ev Mediu – nu servea decât ca un mijloc mnemotehnic, ca un auxiliar al tehnicii de memorizare, presupunând neapărat o cunoaștere prealabilă, chiar și nesigură, a melodiilor.

Grecii antici au avut primul sistem – documentat și descifrat[1] – de notație muzicală, care folosea pentru fiecare sunet o literă a alfabetului ionian (precum și anumite semne convenționale pentru a indica durata notei). Acest sistem a fost preluat și de romani, care se foloseau de primele 15 litere ale alfabetului latin (A-P). Occidentul le-a redus apoi – în sec. IX – la primele șapte, care în regiunile anglo-saxone și germanice s-au păstrat până azi[2], – dar numai ca denumiri ale sunetelor. Dar la această dată, când neumele apăruseră deja, sistemul alfabetic se mai păstra doar în unele lucrări teoretice[3]. Va reapărea în sec. XVI și chiar XVII, în tabulaturile pentru orgă (de pildă, la Michael Praetorius).

Paralel cu cel alfabetic apare – în sec. VIII – și sistemul *neumatic*, tipic cântului gregorian, și care va avea o dezvoltare foarte diferențiată în diversele țări europene: nu mai puțin de 15 principale sub-sisteme, create și utilizate în marile mănăstiri. (Cele elaborate în scriptoriile mănăstirilor St. Gall, Metz, Nonantola, Benevento, sunt printre cele mai importante).

„Neuma" este nota sau notele cântate pe o singură silabă, – fiecare silabă având o singură neumă (dar care poate fi compusă din mai multe elemente neumatice). Grupurile de note erau reprezentate prin aceste semne grafice complexe numite neume, – prin linii

---

1 Se pare că și babilonienii, egiptenii și cretanii ar fi avut un rudimentar sistem de notație muzicală, ceea ce însă nu poate fi afirmat cu certitudine. Mai târziu, textele muzicale siriace, armene, copte și ebraice foloseau simbolurile grafice ale accentelor. Cea mai evoluată era notația bizantină, care plasa simbolurile deasupra silabelor textului de cântat – accentele grav și ascuțit.

2 Indicând, respectiv, notele: A – *la*, B – *si*, C – *do*, D – *re*, E – *mi*, F – *fa*, G – *sol*.

3 De ex., în tratatul *Musica enchiriadis*, amintit mai sus, unde apare primul exemplu cunoscut de notație polifonică și cu portativ primitiv, de 9 linii, între ale căror spații este inserat textul ce urma să fie cântat.

Franccsco Landino cântând la o orgă portativă. Miniatură dintr-un ms. (din 1397). Notaţia muzicală din dreapta, pe portative de 6 linii (hexagramă), este cea a semnelor pătrate şi romboide. Bibliotcca Laurenziana, Florenţa.

drepte, curbe, ovale sau frânte, prin virgule, puncte sau linii însoţite de puncte, ş.a. Mijloc mnemotehnic foarte util, notaţia neumatică presupunea neapărat, cum spuneam, cunoaşterea prealabilă, mai mult sau mai puţin sigură, a melodiei astfel notate; nu avea pretenţia (şi nici nu putea) să înlocuiască tradiţia orală, ci doar să îi vină într-ajutor.

Originea neumelor este controversată. Mai verosimilă este ipoteza derivaţiei lor din simbolurile prozodice ale declamaţiei: accente (care în limba latină nu se scriau, dar erau binecunoscute – inclusiv în Bizanţ) grave sau ascuţite, vocale scurte sau lungi, etc. De fapt, „neumele nu sunt decât o combinaţie a celor două semne elementare, accent grav şi accent ascuţit, din care au decurs toate notaţiile, inclusiv cele de care ne servim noi azi“ (J. Combarieu). Astfel, *virga* este un accent ascuţit, reprezentat ca o linie oblică înclinată spre dreapta pentru a indica ridicarea vocii; accentul grav, redat printr-o linie oblică înclinată spre stânga (şi indicând coborârea vocii) s-a

redus la un simplu punct, care în secolele XII-XIII a devenit nota pătrată (sau rombică).

Prin evoluție, neumele au căpătat forme distincte ce corespundeau unui singur sunet (*virga* și *punctum*), sau două, sau trei. În prima fază, notația neumatică era aplicată pur și simplu deasupra silabelor textului; în faza următoare, odată cu notarea neumelor pe o linie orizontală (sau deasupra, sau dedesubtul acesteia) care indica poziția notei de referință, notația neumatică permitea o mai ușoară identificare a intervalului dintre două note succesive. – dar neumele nu precizau nici ritmul, nici intonația, și, bineînțeles, nici expresia.

Principiul neumelor era să noteze doar direcția *vocii* – după cum melodia urca sau cobora, – iar nu să indice nici *durata*, nici *înălțimea* precisă a unui sunet în raport cu altul, fie printr-o literă, fie printr-un alt semn care să corespundă unei anumite înălțimi, date, a sunetelor. În acest sens, notația neumatică reprezenta, într-un fel, un regres față de sistemul alfabetic. Din fericire, neumele au fost notate pe pergamente pe care, ca un punct de reper, era trasată în prealabil o linie corespunzând unei determinate note ce urma să fixeze înălțimea tonală relativă a tuturor celorlalte: mai întâi o linie roșie care indica nota *fa*, apoi o linie galbenă, pentru nota *ut* (sau *do*). Acestor linii colorate li s-au adăugat mai târziu două linii negre (apoi toate au fost trasate cu negru).

În felul acesta, în sec. XI s-a ajuns la portativul de patru linii negre și trei spații – *tetragrama*. (Cel de cinci linii – *pentagrama* – datează din sec. XVI). O literă alfabetică, alta pentru fiecare linie, stabilea înălțimea notei de pe respectiva linie.

Cel care a perfecționat acest sistem de notație a fost Guido d'Arezzo (cca 997 – cca 1050). Călugăr benedictin de la mănăstirea Pomposa (lângă Ferrara), a predat – începând din 1023 – la școala catedralei din Arezzo, unde și-a scris (către 1030) principala operă *Micrologus*, în care și-a teoretizat principiile notației și și-a expus ideile asupra muzicii, propunând adoptarea tetragramei și despărțind prin linii verticale pe portativ frazele muzicale (sau părți din aceste fraze). De asemenea, în *Antiphonarium* (cca 1027) el a folosit literele F și G (indicând notele *fa* și *sol*) cu funcția de cheie.

De acum încolo, cântărețul putea „citi" muzica singur, putea să învețe o melodie fără ajutorul unui magistru. (Dar adoptarea tetragramei a întâmpinat rezistențe; în multe mănăstiri din Italia, Franța, Anglia, Spania s-a răspândit încă din sec. XII; unele mănăstiri din Germania însă l-au adoptat abia în sec. XV. – Cf. G. Reese).

Dar marele merit al lui Guido d'Arezzo este că a găsit modalitatea de a da un nume fiecărei note; un nume căruia o notă să îi corespundă în mod unic, căruia să îi *răspundă* cu sunetul său „personal", inconfundabil.

Întâmplarea a făcut ca, în liniștea mănăstirii Pomposa, călugărul-muzician să se oprească asupra unui vechi imn binecunoscut[1], și să constate că imnul avea (în afară de versetul exclamativ final) șase versete – deci, numărul de șase sunete ale scării hexacordului – și că fiecare verset începea cu o notă imediat superioară ca înălțime celei cu care începea versetul anterior; că, prin urmare, sunetele inițiale ale versetelor erau dispuse pe o scară diatonică ascendentă. Acestor șase note inițiale le-a dat numele primei silabe cu care începea textul fiecărui verset: Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La[2]. În felul acesta, un compozitor putea fixa cu exactitate intonația. – Ideea lui Guido d'Arezzo mai prezenta și un alt avantaj, asigurându-i imediat popularitatea: faptul că, melodia imnului fiind cunoscută de toți, înălțimea notelor (Ut, Re etc) înscrise pe liniile sau în spațiile portativului, putea fi ușor recunoscută.

În secolele XII și XIII, dezvoltarea polifoniei a pus problema necesității de a defini exact valoarea de durată a notelor. (Căci muzica bisericească din prima parte a Evului Mediu era în întregime *cantus planus*, în care valoarea temporală a notelor nu era precizată).

Rezolvarea a pornit de la modelul succesiunilor de durată, luate din metrica antică greacă (ritmul trohaic, iambic, dactilic, anapestic, spondaic și tribrahic). După schema acestora a fost organizată o notație la baza căreia stăteau valorile notelor *longa* și *brevis*, ca semne fundamentale. Valorile lungi și scurte puteau fi combinate în *ligaturae*, grupuri de note legate printr-o linie și care se refereau la o singură silabă (întrucât respectivele *ligaturae* erau folosite de obicei

---

1 „Ut queant laxis/*Re*sonare fibris/ *Mi*ra gestorum/ *Fa*muli tuorum/ *Sol*ve polluti/ *La*bii reatum/ Sancte Johannes".

2 Corespunzătoare, cum am arătat, notației literale – în ordinea: C,D,E,F,G,A (și, mai târziu, pentru Ut – H). Germanii și englezii continuă să folosească și azi denumirea literală. – Ultima literă H corespunde – în afara hexacordului – notei *Si*, după inițialele celor două cuvinte (*SancteJoannes*) ale versetului al șaptelea cu care se încheia imnul folosit de Guido. (Nota *Si* a fost introdusă în 1482 de teoreticianul spaniol Bartolomeo Ramis de Pareja, care a propus înlocuirea hexacordului cu octava). – Denumirea simbolică Ut (folosită și azi de francezi) a devenit *Do*, în sec. XVII, datorită – se crede – muzicianului G.B. Doni (m. 1647), după prima silabă a numelui său de familie.

la notația muzicii vocale). În sec. XIII, *ligaturae* au căpătat valori precise, potrivit formei lor grafice. – Acest sistem de notație, născut odată cu muzica polifonică și care permitea să fie definite exact raporturile de valoare (adică: de durată a sunetelor) dintre o notă și alta, este *mensuralismul*.

Acest sistem ar fi fost inventat de islamici – după opinia lui A.C.Crombie: „Diferiți autori arabi, cel mai faimos fiind al-Farabi, au scris muzică mensurală, care s-a răspândit printre creștini între secolele XI-XII prin Spania, datorită traducerilor de opere muzicale arabe, de către eruditi creștini ca Adelard din Bath și Gundisalvus"[1]. În Occident, în cadrul acestui sistem apar deci valorile de durată ale unui sunet notate prin pătrate și romburi negre, cu mici bețișoare; la care s-au adăugat apoi mici cârlige pentru a indica ceea ce numim azi „semi-minima", precum și note desenate doar cu un contur. – „Noul sistem de notație mensurală a permis să se cânte după ritmuri fixate cu precizie și, odată cu introducerea unor semne particulare rezervate instrumentelor, acestea să execute simultan două ritmuri diferite. Cu aceste expediente, încep să se dezvolte toate posibilitățile armoniei" (*Idem*).

Pentru teoria notației mensurale, fundamental este tratatul – primul în ordine cronologică – *Ars cantus mensurabilis* (cca 1260) a germanului Francus din Colonia (Köln). În sec. XIV, teoria acestui sistem de notație atinge un moment culminant în istoria muzicii medievale, cu Philippe de Vitry, autorul celebrului tratat intitulat *Ars nova* (cca 1325), despre care se va vorbi mai jos.

MONODIA PROFANĂ

În secolul al XI-lea, cântul gregorian își asigurase pe deplin autonomia și își impusese autoritatea necontestată în cadrul muzicii ecleziastice, după ce în secolele precedente se organizase absorbind numeroase elemente eterogene. În această muzică religioasă, de pildă, se percep ușor și reflexe ale muzicii populare din acest timp: muzică, însă, care nu este atestată de nici un document cert, nefiind considerată demnă de a fi notată. Existența ei, în schimb, popularitatea și abundența acestei producții sunt dovedite de însăși înverșunarea cu care Biserica nu contenea să o condamne.

1 În *cantus planus*, valoarea temporală a notelor nu era precizată. În schimb, muzica mensurală era împărțită în „măsuri" (*mensurae*), în care durata fiecărui sunet avea un raport precis cu durata celorlalte note.

Andrea Pisano: „Botezul lui Hristos". Placă de bronz de pe poarta meridională a Baptisteriului din Florența (1330–1336).

În primul rând, monodia era reprezentată de compoziții în limba latină (din care, de asemenea, au rămas prea puține), fie pe texte latine clasice, fie pe texte contemporane având subiecte din actualitate (de ex., un cânt funebru compus la moartea lui Carol cel Mare, sau un imn al pelerinilor, ș.a.), fie în sfârșit pe versuri cu caracter de parodic. Ultimei categorii îi aparțin cântecele goliardice, – în care însă melodiile sunt notate prin neume rămase deocamdată nedescifrate. (Cum, pe de altă parte, cântecele goliarzilor datează din sec. XIII, s-ar putea – presupune M. Mila – ca ele să fi beneficiat de influența monodiei profane, atât de înfloritoare la această dată, a trubadurilor și truverilor).

Monodia profană însoțind un text în limba latină își atinge punctul culminant, în jurul anului 1100, cu o formă muzicală ușoară, *rondellus*, bazată pe repetiția unui refren, și cu un *conductus* monodic[1] având un caracter grav, și de obicei pe un text cu temă politică sau din viața socială. Dar, cu toate că acestor compoziții pe texte în limba latină vehiculul lor lingvistic internațional le asigura o largă difuziune, totuși ele nu aveau nici pe departe melodicitatea,

1 Care deci nu trebuie confundat cu *conductus* polifonic (vd. *infra*).

ritmicitatea, varietatea și vitalitatea monodiei profane compuse pe texte în limbi naționale.

Acest gen de monodie s-a exprimat prin „cantilene" populare, – cântece epice sau lirice, cu caracter grav sau sentimental, a căror indubitabilă existență s-a afirmat și în compoziția unor „vieți ale sfinților"[1]; precum și a „cântecelor de vitejie" (*chansons de geste* – în primul rând *Cântecul lui Roland*, compus între 1080-1100), care erau recitate cântat, fiecare strofă pe o melodie unică, distribuită – potrivit sensului și punctuației versurilor din strofă – în diferite celule melodice, și cu refrene instrumentale (care permiteau recitatorului-cântăreț o scurtă odihnă vocală).

Dacă nu s-a păstrat nimic – pe calea unei documentări directe – din monodia acestor cântece (întrucât călugării – singurii eventuali cunoscători ai notației muzicale – nu socoteau demne de a fi consemnate și păstrate decât compozițiile religioase), în schimb monodia profană a cantilenei populare este documentată în alte producții literare: în scurtele poeme narative de un lirism ingenuu numite *chansons de toile*, într-o grațioasă povestire recitată și, alternativ, cântată ca *Aucassin și Nicolette*, sau în unele *Vieți* ale *Sfinților*.

Toate aceste cazuri și forme de monodie profană demonstrează că încă din sec. X monodia profană pe texte în limbi naționale era larg apreciată și răspândită în mase; și suficient de dezvoltată pentru ca, începând de la sfârșitul secolului următor, trubadurii provensali să fi deprins – în contact cu ea și sub influența ei – folosirea unor variate forme melodice și ritmice.

TRUBADURI ȘI TRUVERI

Din numărul considerabil de aproximativ 2600 de poeme păstrate până azi, compuse într-un răstimp de mai puțin de două secole de circa 450 de trubaduri, abia aproximativ 350 au o melodie proprie[2]. Sunt – după aprecierea muzicologului italian Massimo

1 La sărbătorile dedicate unor sfinți se obișnuia ca un cântăreț să recite cântând faptele din viața acestora: sunt așa-numitele *Gesta Sanctorum*, – a căror influență asupra muzicii „cântecelor de vitejie" a fost dovedită de J. Chailley.

2 Cum unele din acestea se repetă în două sau trei texte diferite, rezultă că numărul lor se reduce la 259 (cf. M. Mila). Din totalul de 14 manuscrise de poeme ale trubadurilor păstrate, cele mai importante patru sunt cele trei de la Biblioteca Națională din Paris (conținând 236 de melodii) și al patrulea, de la Biblioteca Ambroziana din Milano, cu 81 de melodii.

Țărani cântând la diferite instrumente (în dreapta, lăuta). Desen dintr-un manuscris din sec. XIV. - Biblioteca Academici, Paris.

Mila - „primele exemple de muzică pe care un ascultător modern le poate asculta cu o reală desfătare, fără a avea nevoie de o specială pregătire tehnică sau erudită".

Melodiile trubadurilor au fost influențate într-o anumită măsură și de muzica religioasă[1]. Deși la sfârșitul secolului al XI-lea cântul gregorian intrase într-o fază de decadență, reminiscențe din repertoriul liturgic se percep nu numai în tonul hieratic al melodiilor primei generații de trubaduri, ci chiar și la un Bernard de Ventadour. De asemenea, și reminiscențe - cel puțin sub aspect structural - din repertoriul imnurilor și secvențelor: adeseori linia melodică se desfășoară luxuriant, încetând de a mai fi pur silabică, ornându-se cu apogiaturi și alte melisme sinuoase, îndeosebi în silabele rimelor. Totuși, stilul muzical gregorian este departe de a predomina; și de cele mai multe ori se observă o diferențiere netă între melodiile

1 Majoritatea marilor trubaduri s-au format în școlile mănăstirilor benedictine, învățând acolo și tehnica muzicală. „Inspirația religioasă este evidentă în cântecele lui Guillaume de Poitiers, Marcabrun, Jaufré Rudel, Bernard de Ventadour sau Guiraut Riquier" (H. Prunières).

atribuite diferiților trubaduri, fiecare având un limbaj muzical distinct[1].

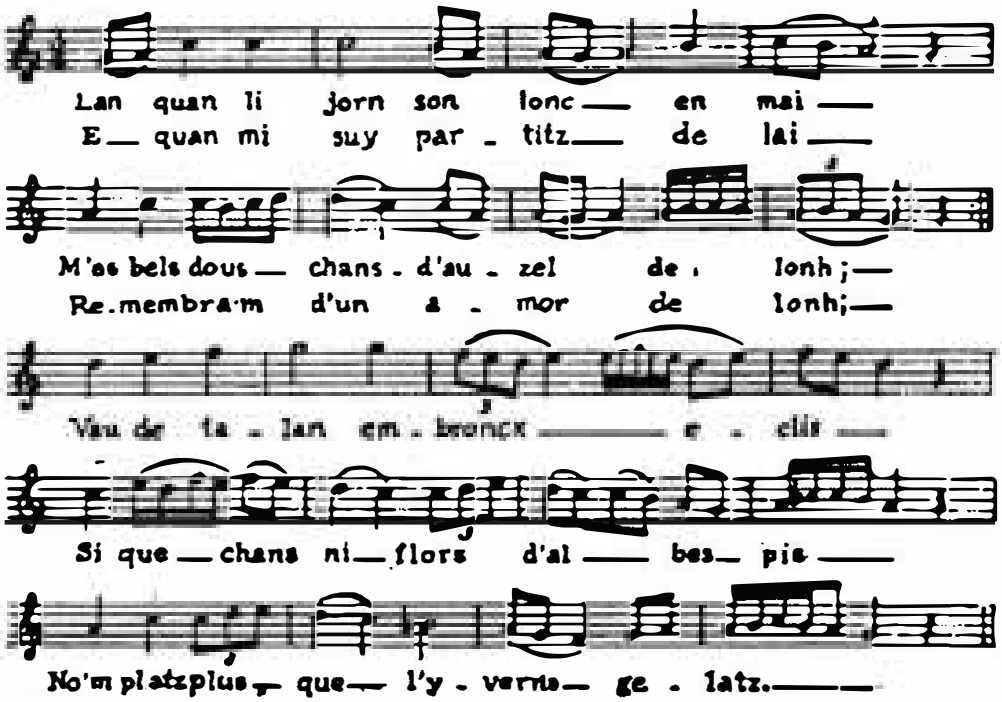
În general vorbind, spre deosebire de rigida organizare schematică a cântului gregorian, care lăsa foarte puțin spațiu invenției melodice, „melodia trubadurilor apare mai puțin greoaie și mai liberă de a adera la fantezia compozitorului și la ritmul poeziei" (R. Monterosso). Când melodia se desfășoară continuativ, fără repetări, fiecărui vers al poemului îi corespunde o frază muzicală autonomă. Pe de altă parte, contactul cu monodia profană, cu cântecul popular, a dat cadenței acestei melodii energice și prospețimea inspirației; precum și – sub influența dansului popular (cântecele de dans fiind foarte agreate și în mediul curtean) – un ritm robust, exprimat nu numai prin intervale consonante, ci și prin durata fiecărui sunet în parte, alternând cu pauzele și cu accentele care determină ritmul propriu-zis.

Melodiile nu au fost transcrise într-o notație mensurală (devenită de uz general abia la sfârșitul secolului al XIV-lea), care să ne permită o interpretare ritmică riguroasă. Probabil că metrica muzicală era condusă de ritmul melodiei, în sensul că evoluția, desfășurarea generală a melodiei era determinată de însuși mersul versului.După modelul imnurilor, în care ritmul liber al cântului a fost înlocuit cu un ritm mensural, și muzica trubadurilor (precum și a truverilor), accentuând această tendință, a împrumutat de la poezia textului ritmul interior care o conduce, întrucât fiecare poem este compus după un ritm fundamental care corespunde metrilor poeziei latine.

Toate melodiile trubadurilor ni s-au transmis în formă strict monodică; dar cântărețul putea fi (și de regulă era) susținut de un instrumentist, care, acompaniindu-l la vielă – la unison sau la octavă – improviza și preludii (deci la început, interludii, între strofe, și postludii la sfârșit).

Varietatea și vivacitatea ritmurilor cântecului trubadureSc este, repetăm, rezultatul impactului cu cântecul popular. (Apropierea melodiilor trubadurilor – și cu atât mai puțin a textelor – de creația

1 Se pare că termenul *trubadur* derivă din verbul *trobar* –„a găsi, a inventa", – ceea ce sugerează o libertate de creație pe care o interzicea conservatismul ecleziastic și în speță al cântului gregorian. Dimpotrivă, ecalaltă explicație etimologică derivă cuvântul din verbul *tropar* – „a compune tropi". Prima ipoteză este evident mai plauzibilă, întrucât nu este documentat faptul că trubadurii ar fi fost într-atât de legați de ambianța ecleziastică încât să fi compus într-adevăr și tropi.



Cel mai cunoscut din cele șase cântece care s-au păstrat, compuse de trubadurul Jaufré Rudel, în transcripție modernă.

populară trebuie însă interpretată cu moderație: fără a se uita că arta trubadurilor este o artă doctă, elaborată, rafinată). Atât textul poetic cât și mijloacele muzicale sunt produsul unei noi sensibilități: „O sensibilitate care evadează din abstracta universalitate medievală și coboară din cer pe pământ, deschide ochii asupra frumuseților naturii, admiră grația femeii, gustă bucuriile iubirii și farmecul primăverii; într-un cuvânt: se individualizează în personalitatea umană concretă. Și pentru prima dată istoria muzicii ne oferă exemple de melodii având o clară și inconfundabilă valoare expresivă, capabile să se contopească cu sunetul și cu semnificația cuvintelor, într-o eleganță de atitudini și o desăvârșită perfecțiune formală" (M. Mila).

Varietății de conținut literar, de specii lirico-epice cultivate de trubaduri, îi corespunde în mod firesc o mare varietate melodică. Poezia și linia ei melodică nu pot fi separate, întrucât, substanțialmente, ele se condiționează reciproc. Într-o conexiune intimă deci între texte și muzică (aceasta din urmă căutând să se adapteze ideii și spiritului versurilor respective), aceste specii pot fi clasificate în două categorii[1]. Primei, îi corespund cântecele de curte, cu caracter

1 O a treia categorie cuprinde cântece cu caracter religios; o producție cantitativ considerabilă, dar care sub raport muzical este departe de nivelul artistic muzical al compozițiilor similare aparținând aceluiași gen.

cult și aristocratic, de preferință într-un stil pedant, obscur, ermetic, cu aluzii greu inteligibile (*trobar clos*). Ca teme, cântă bucuriile tinereții, primăverii, iubirii, – dar ale unei iubiri convenționale, pătrunsă de concepte platonice. Altele, au o formă dialogată, așa-numitele *débats*, ca *tensonul* – o conversație galantă asupra unui fapt al zilei discutat în societatea de curte; sau ca *jeu parti*, în care interlocutorii dezbat o temă legată de o situație erotică, propunând soluții contrare. Aici, la fel ca în *tenson*, textul este cântat alternativ de cele două personaje.

Mult mai bogată, mai variată și mai vivace, pe un gust mai simplu natural și spontan, este cea de-a doua categorie, incluzând specii în care se resimte o filiație populară – mai mult sau mai puțin îndepărtată. În aceste compoziții apare o scenă cu personaje (mai rareori poetul punându-se pe sine în primul plan). Unele – cu sau fără refrene muzicale intercalate între strofe – au un caracter dramatic: o soție își plânge căsătoria nefericită, o tânără călugăriță așteaptă să fie răpită din mănăstire, etc. Altele au un caracter narativ – ca cele cântate de personaje-femei în timp ce torc (de unde, denumirea de *chansons de toile*); sau, ca acele care narează o scenă de dragoste, numite *pastourelles* (personajele fiind păstorițe, păstori sau cavaleri îndrăgostiți de păstorițe); sau, cântecul de despărțire în zori a îndrăgostiților (*aube*); sau, cântecul în care revenirea primăverii este asociată cu sentimentul unei dragoste născânde (*reverdie*). De asemenea, variate genuri de cântece de dans: *rondeau*, la origine având o formă extrem de simplă ca o improvizație, cu caracteristica sa revenire a refrenului și tema sa generală erotică (o formă monodică din care în sec. XIV va deriva *canonul*, de structură polifonică); *estampie*, în care părțile componente erau repetate, terminându-se însă diferit; *lai*, derivând din vechea secvență, cu strofe scurte și repetiții ale melodiei în interiorul fiecărei strofe; *sirventes*, compoziție pe un text satiric, preferată de trubadurii italieni, dar mai puțin interesantă sub raport muzical, întrucât folosea melodii preexistente; *virelai* (specie cultivată de truveri), cu refrene între strofe și care, începând cu Guillaume de Machault (autor a 33 de *virelais*) a fost tratată polifonic; *ballade*, cu strofele legate între ele de un același refren; gen de compoziție ilustrat adeseori de trubaduri și de *Ars nova* (îndeosebi de G. de Machault), pentru ca în sec. XVI succesul său să atingă punctul cel mai înalt.

Toate aceste specii literar-muzicale, de o intimă savoare populară care se păstrează și în prelucrarea rafinată a trubadurului erau de

cele mau multe ori lăsate să fie executate – spre a li se asigura o audiență optimă și o maximă difuziune – jonglerilor și menestrelilor de profesie.

În nordul Franței și apărând la puțin timp după trubadurii aquitani și provensali, truverii (se cunosc aproximativ 150 de nume de truveri) au lăsat posterității aproape 4 000 de poezii și 1400 de melodii. Truverii au cultivat unele tipuri de *chansons* neglijate de trubaduri; în primul rând, *motetul* – care însă de la început a fost tratat polifonic.

Dacă formele muzicale (și literare) sunt în bună parte aceleași care au fost tratate și de trubaduri, în schimb muzica truverilor prezintă anumite particularități. Aceștia caută într-o măsură mult mai mică inventivitatea și artificiile melodice (de pildă, melismele), rămânând mai aproape de inspirația populară. Pe de altă parte, poeții din nordul Franței, care au arătat o preferință marcată și pentru genul amplelor poeme alegorice narative (*Romanul Trandafirului* sau *Romanul lui Renart* sunt creații ale lor; în timp ce autorul cel mai celebru al romanelor curtene, Chrétien de Troyes, este și cel dintâi truver, talentat compozitor de melodii pe versuri proprii), au transpus melodiile populare, prelucrându-le și în compoziții dramatice. Delicioasa comedie cu păstori, *Jocul lui Robin și Marion*, este capodopera unui truver, Adam de la Halle, unul din cei mai înzestrați compozitori ai secolului. Același truver (cunoscut și sub numele de Adam le Bossu) a cultivat și balada – la trubaduri, un modest cântec de dans, – căreia i-a dat forma definitivă ultimul mare truver, genialul Guillaume de Machault.

Caracteristică spiritului truverilor este și preferința acordată vieții reale și adeseori cenușii de fiecare zi (aproape toți goliarzii erau și ei din nordul Franței), temelor familiare, subiectelor prozaice, gusturilor lipsite de rafinament ale burghezilor din orașele lor; un spirit care a dus la instituirea acelor *puys*, concursuri literare și muzicale de mare popularitate (până în sec. XVII) și la constituirea unor grupări de orășeni-truveri – cea mai celebră, începând din sec. XII, a fost cea din Arras, – organizați aproape în stil corporativ și ca atare cultivând tehnici poetico-muzicale diferite de cele ale confraților lor meridionali care respirau aerul mai rafinat al castelelor.

Influența truverilor (la fel ca cea a trubadurilor) a pătruns chiar și în școlile episcopale sau abațiale; unde, pe lângă repertoriul melodic liturgic și para-liturgic (imnuri, scevențe, tropi), se predau

teoria muzicală și regulile prozodiei, luându-se spre exemplificare nu numai modelele liricilor latini, ci și compoziții ale truverilor și trubadurilor – *pastourelles*, *reverdies* și chiar *chansons d'amour*... „Comunitatea de origini și de tehnică a artei sacre și a celei profane a dus adeseori la utilizarea de melodii liturgice în elaborarea muzicală a unor texte profane" – relevă A. Machabey; adăugând că și fenomenul invers s-a confirmat în numeroase rânduri (când unele melodii religioase nu erau altceva decât contrafaceri ale unor cântece profane), – întrucât producția muzicală a epocii era în mod continuu traversată de unele și aceleași teme melodice. În special teatrul profan a adoptat refrene și cântece ale truverilor și trubadurilor[1].

MINNESÄNGERI ȘI MEISTERSINGERI

Creația poetică și muzicală a trubadurilor și truverilor a avut cel mai vast ecou în Germania. „Minnesängerii" (autorii de *Minnesang* – „cântec de dragoste") au luat ca model textele poeților provensali, adeseori mulțumindu-se doar să adapteze și melodiile acestora. (genul „cântec", *canso* provensal, devine la aceștia un *Lied*; iar un *lai* – un *Leich*). – Ceea ce nu înseamnă, desigur, că „Minnesängerii" n-ar fi putut găsi eventual surse de inspirație și în cântecele populare germane – menționate și de un *capitular* carolingian, dar neatestate documentar.

Din punct de vedere muzical, prima perioadă, așa-numita Primăvară a *Minnesang*-ului, *Des Minnesangs Frühling*[2], este caracterizată de cultivarea genurilor trubadurilor. Asemenea acestora, Minnesängerii dădeau expresie în compozițiile lor unui puternic sentiment al naturii și unei note personale pronunțate și distincte. Iar de muzica truverilor îi apropie mult aceeași importanță exagerată, pedantă, acordată formei. În raport cu muzica trubadurilor, dis-

1 Despre muzica de scenă a teatrului atât religios cât și profan, vd. *infra*, capitolul *Teatrul*.

2 Ilustrată de cântecele lui Heinrich von Morungen, Reimar von Hagenau (de la nici unul nu s-a păstrat nici o melodie), Walther von der Vogelweide – cel mai mare creator german de melodii; dar din cele 8 care s-au păstrat, numai 3 îi pot fi atribuite cu certitudine; Wolfram von Eschenbach, Witzlaw von Rügen și Neithart von Reuental. De la acesta din urmă (cca 1170 – cca 1230) ne-a rămas primul *corpus* melodic complet, constând din 61 de melodii, foarte omogene ca stil, *Lieder* apropiate de dansul popular. Un bogat material melodic păstrat până azi este cel datorat lui Witzlaw von Rügen.

Minnesängerul Heinrich Frauenlob și cercul său de muzicanți.
Miniatură din sec. XIII, din col. Manesse. –
Biblioteca Universității din Heidelberg.

tanțarea de spiritul muzical religios, prospețimea inspirației, folosirea melismelor expresive, sunt mai accentuate. În plus – un simț al umorului, în genul cântecului satiric-didactic – *Spruch*. Melodiile, mai puțin vioaie decât cântecele trubadurilor, au o anumită austeritate și o gravitate care evocă – întrucâtva – modurile gregoriene. Ritmica, foarte simplă, este condiționată de text; din acest punct de vedere, cântecele Minnesängerilor au același caracter silabic al cântului *planus*.

Aceleași caractere manifestă și cea de-a doua perioadă (începută în jurul anului 1375), când își face apariția și cântul pe mai multe voci. Perioada îl are ca „cel dintâi poet realist cu care lirica germană se poate mândri" (Hans Joachim Moser), pe Oswald von Wolkenstein (m. 1445), ultimul Minnesänger, a cărui foarte bogată operă poetică și muzicală – din care s-au păstrat mai multe *canoane*, cântece de dans pe trei voci, 83 de cânturi monodice, 32 de cântece pe două sau mai multe voci, – face totodată și trecerea spre perioada *Meistersang*-ului, prin caracterul artificios al formei.

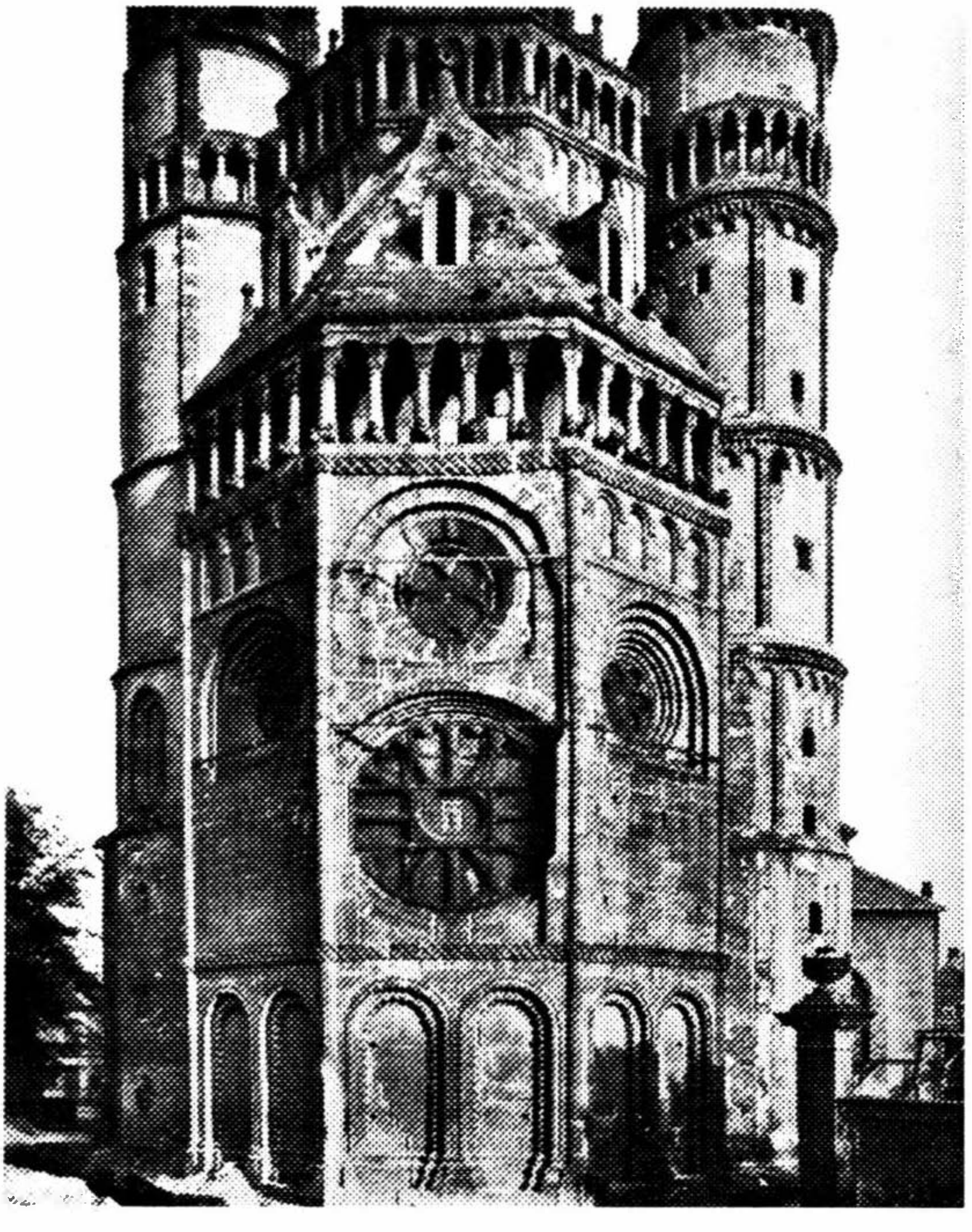
Într-adevăr, către mijlocul secolului al XIV-lea, Heinrich von Meissen (supranumit „Frauenlob") și școala întemeiată de el la Mainz fac trecerea spre *Meistergesang*, – curent poetico-muzical complet separat de ambianța de curte, aparținând în întregime sferei burghezo-orășenești.

În centrele acestui curent (mai întâi Mainz; apoi – datorită personalității lui Hans Sachs – Nürnberg) s-au organizat, în spiritul și după modelul corporațiilor meșteșugărești, școli de cânt și compoziție, cu un sistem de învățământ minuțios codificat în reguli precise. Școlarii puteau deveni „maeștri cântăreți" – *Meistersinger* (la Nürnberg, în timpul lui Hans Sachs numărul lor se ridica la 250) numai după un examen foarte riguros susținut în fața unor foarte severi „judecători" – *Merker*. – Între reprezentanții *Meistergesang*-ului[1], primul loc îl ocupă cel mai important poet german al secolului al XVI-lea, Hans Sachs (1494-1576)[2], autor al unui mare număr de *Lieder*, compoziții religioase și profane, unele însoțite de melodii compuse de el, dar cele mai multe cu melodii împrumutate. (Asemenea truverilor, și Meistersingerii obișnuiau să „preia" – fără indicația provenienței – melodii compuse de alții).

Caracterul general al muzicii Meistersingerilor era determinat de formalismul și pedanteria de școală, de principiile și regulile sever impuse. Cum candidaților la titlul de „maestru cântăreț" li se pretindea în primul rând inventivitatea (căci repetarea unui grup de numai cinci note consecutive existente într-o altă compoziție era considerată plagiat și sancționată ca atare), aceștia erau siliți la o căutare frenetică de originalitate. De unde, un stil manierist, afectat, declamator, artificial, încărcat de melisme și de ornamentații (*Blumen* – „flori") confuze dar de efect, amintind gustul ornamental al goticului târziu. – Meistersingerii, care erau – asemenea meșteșugarilor – constituiți în corporații de „meșteri cântăreți", vor

1 Michael Behaim (m. cca 1474), Adam Puschmann (n. 1532), autor al unui foarte informat manual de cânt (*Singebuch*); iar dintre cei ale căror melodii s-au păstrat: Hans Folz, Johann Spreng și autorul unei colecții complete de psalmi, cuprinzând 109 melodii, Ambrosius Metzger (prima jumătate a sec. XVII). – „Pentru analogia lor cu cântecele penitențiale, mai ales italiene, și pentru faptul de a fi anticipat anumite trăsături ale cântului coral luteran, trebuie amintite și acele *Geisslerlieder* (*Geissler* – «flagelanți»), un repertoriu de cântece populare religioase care au înflorit în Europa Septentrională în sec. XIV, în timpul bântuirii cu putere a ciumei negre" (G. Cattin).

2 Despre care se va vorbi pe larg, mai ales ca poet, în volumul următor.



Absida romanică a domului din Worms (sec. XII).

compunc piese poetico-muzicale care nu aveau nimic din rafinamentul aristocratic al Minnesängerilor. Dimpotrivă, – „prin dicțiunea lor silabică, planul simplu, ritmul franc și caracterul lor tonal, aceste piese păstrează un caracter popular și aspru. Este deja stilul coralului lutheran, care apare cu un secol înaintea Reformei" (H. Prunières).

Cum *Meistergesang*-ul nu admitea decât vocea umană, adeseori preludiile, interludiile și postludiile instrumentale găsite în compozițiile Minnesingerilor erau preluate și interpretate în mod eronat ca adaosuri vocale[1].

Fenomenul cultural al *Meistergesang*-ului a avut o durată neobișnuit de lungă: de cinci secole! (Ceea ce s-a datorat, desigur, și

1 Cf. H.J. Moser; autor care ține să remarce că dacă intenția lui Richard Wagner de a-i parodia pe *Maeștri cântăreți* în cunoscuta sa operă omonimă, faptul acesta servește evident comicitatea operei, – dar „nu pune în lumina sa adevărată punctul de vedere al aspirațiilor epocii lui Hans Sachs"; epocă în care trebuie apreciate preocuparea, efortul și rezultatul indiscutabil merituos de a asigura o largă difuzare a muzicii culte în masele orășenești.

sprijinului – de altminteri, reciproc – al mișcării Reformei, cărcia Meistersingerii i s-au atașat de la început). Din sudul Germaniei, *Meistergesang*-ul s-a răspândit până în Austria, Boemia și Moravia. În sec. XVIII, centrele sale principale – din Augsburg și Nürnberg – și-au încetat activitatea. La începutul secolului al XIX-lea școlile de „maeștri cântăreți" au fuzionat cu asociațiile corale și cu societățile filarmonice. Ultimele care și-au încetat activitatea au fost cele din Ulm (1839) și Memmingen (1875).

POLIFONIA. GENURI POLIFONICE

În jurul anului 1000, cântul monodic gregorian își epuizase resursele creatoare, stagna. Monodia profană, în schimb, a continuat să se dezvolte liber, independent de modul gregorian în următoarele cinci sau șase secole, însă cu sprijinul acompaniamentului instrumental. Dar chiar și cu acest sprijin, monodia punea în valoare doar melodia. Polifonia, cântul pe două sau mai multe voci, arta și tehnica de a suprapune și a combina simultan două sau mai multe succesiuni de sunete, de părți vocale (mai târziu, și instrumentale), a fost una din marile invenții – alături de tropi și de neume – ale secolului al IX-lea[1].

Sub raport tehnic, procedeul de a suprapune, de a contrapune o notă cântată de una din voci notei cântate de o altă voce – o notă fiind la început marcată grafic în unele sisteme de notație printr-un punct – se numește contrapunct: *punctum contra punctum*, notă contra notă. Bază și origine a armoniei, contrapunctul este tehnica de desfășurare simultană în timp a mai multor succesiuni paralele de sunete. Unind melodii independente în intervale consonante, făcând să concorde note de valoare, de durată egală, apoi combinând și făcând să se audă simultan două (sau mai multe) note de valori inegale, contrapunctul este procedeul prin excelență al polifoniei. „Istoria muzicii occidentale este, substanțialmente, rezultatul procesului de combinații a mai multor sunete simultane, adică al contrapunctului"[2].

---

1 Sistemul de a cânta simultan o arie pe două tonuri diferite (de obicei de cvartă și cvintă) apare în Occident către anul 900 și se numea *organum* sau *diafonia*.

2 *Enc. d. musica Garzanti*, p. 448. – Termenul *contrapunct* apare abia în sec. XIV; dar, după J. Combarieu, cea mai veche mărturie despre folosirea deliberată a polifoniei este cea a lui Scotus Eriugena, care enunță pentru prima oară normele ale contrapunctului.

Hans Sachs. – Gravură de Hans Brosamer. Sec. XVI.

Originea polifoniei este incertă. În orice caz, ca improvizație spontană o formă embrionară de polifonie se regăsește și în corurile mixte ale grecilor antici, unde vocile femeilor se aflau în mod natural la interval de octavă superioară față de vocile bărbaților[1]; și unde, de asemenea, un astfel de gen de diafonie îl producea și instrumentul de suflat numit *aulós*, format din două tuburi cu ancie, dintre care unul cânta melodia, iar celălalt emitea o notă lungă de acompaniament. – Asemenea sunete simultane emiteau și instrumentele medievale: orga hidraulică (pe care o cunoșteau și latinii și bizantinii); sau cimpoiul, întâlnit nu numai la vechii scoți (și la multe alte popoare), ci și la celții din Bretagne; sau „crota" (*krwth*), folosită încă din sec. VII de populațiile britane din Țara Galilor (Wales)[2].

1 Aristotel observase (*Probleme*, IX, 14) că bărbații, pe de o parte, și femeile sau copiii pe de altă parte, sunt convinși că toți cântă la unison, când în realitate ei cântă la interval de o octavă. „De aici, numele vechi al octavei: *diapason*, cânt executat «de toți» – în greacă *diapasón*" (*F. Chailley*).

2 Asemănătoare *vielei* trubadurilor, crota este un instrument de coarde cu arcuș, în formă de cutie ovoidală cu fundul plat, cu 3 până la 6 coarde, pe care arcușul nu le putea face să vibreze simultan. A doua coardă (sau grup de 2 coarde) era acordată la interval de cvintă; iar a treia, la octavă față de prima coardă. În Anglia și în Bretagne, crota – unul din strămoșii instrumentelor moderne cu coarde – putea fi întâlnită la țară până în secolul trecut.

Încât, compozitorii din sec. IX aveau destule ocazii să asculte aceste modalități de „polifonie".

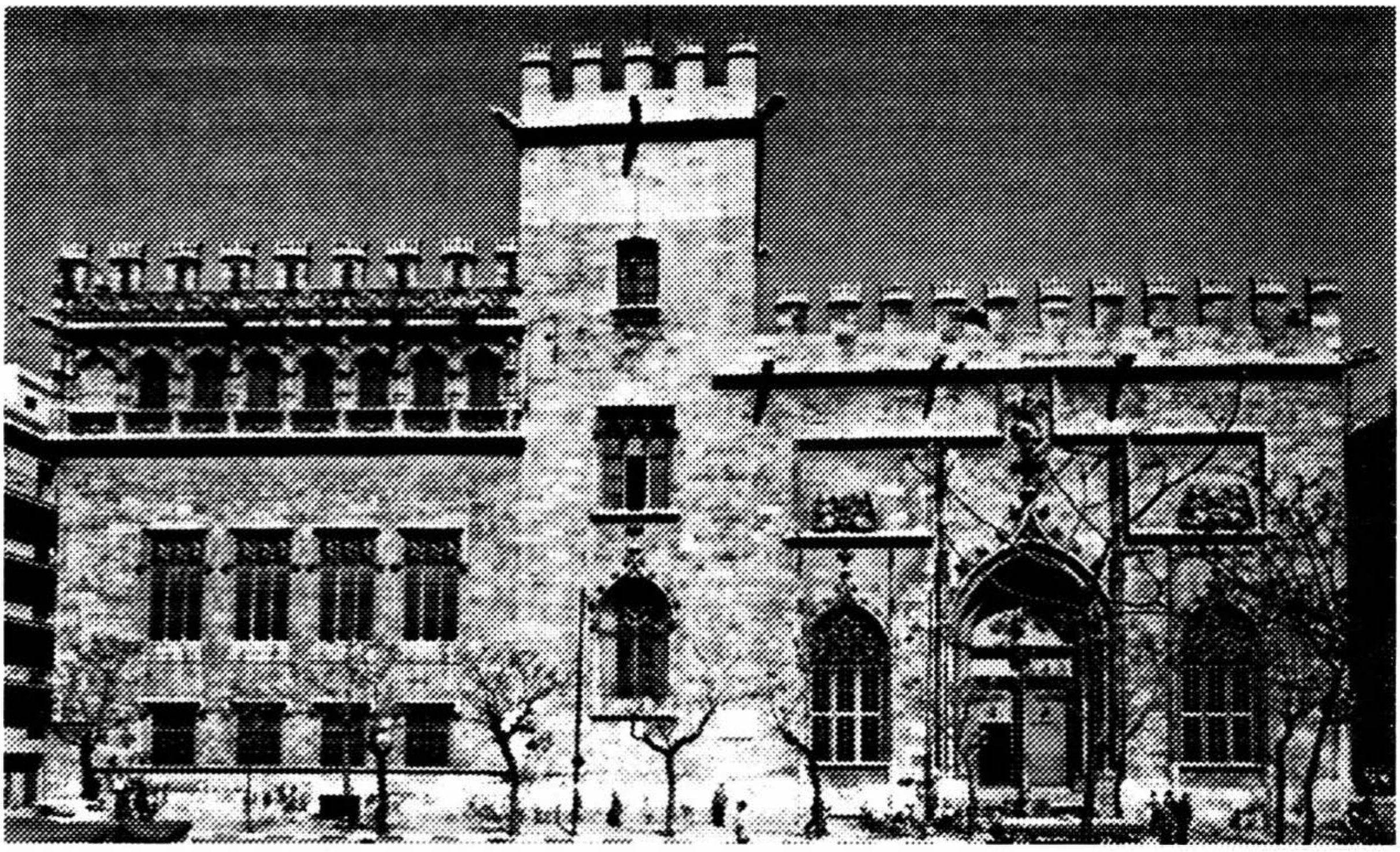
„Armonia este reunirea congruă de voci diferite... După cum reunind literele la întâmplare nu se vor obține silabe și cuvinte, tot așa și în muzică nu pot fi reunite decât anumite intervale". – În acești termeni este enunțată, pentru prima dată, practica *conștientă* a unei polifonii și potrivit unor reguli proprii, în jurul anului 870, în *Musica enchiriadis*[1], unde se dau și cele dintâi exemple de polifonie – la intervale de octavă, cvartă și cvintă; primul, ca exemplu de consonanță perfectă; celelalte două – de consonanță de tranziție. (Intervalul de terță nu este menționat încă).

Este de remarcat că până în sec. XII combinațiile arhitectonice ingenioase ale contrapunctului nu urmăreau de fapt muzicalitatea, frumusețea sonoră a unei compoziții, ci elaborarea unor prescripții complicate și abstracte, prin care autorii ambiționau să sporească numărul vocilor de la două la trei și la patru, chiar folosind intervale disonante. În felul acesta muzica devena o aridă știință, nu o artă plăcută auzului. Excepție făcea Anglia, unde cântul polifonic manifesta o clară predilecție pentru consonanța intervalurilor de terță. Așa-numitele *Organa din Winchester* (din cele două manuscrise aflate azi la Oxford și Cambridge), conținând 174 de compoziții dintre anii 996-1050, constituie cel mai vechi repertoriu de muzică polifonică.

Elaborarea regulilor contrapunctistice (în sec. XII, în Franța) a avut ca rezultat definitivarea unor forme polifonice de mare viitor; genurile principale sunt: *organum*, *conductus*, *rondellus* și *motetus*.

Primul gen (atestat mai întâi în *Musica enchiriadis*), *organum* (pl. *organa*), este forma cea mai veche a contrapunctului, compusă pe tema unui *cantus planus*. Este o compoziție pentru mai multe voci, constând dintr-o succesiune de octave, cvarte și cvinte, pornind de la unison sau de la octavă. Primele exemple de *organa* sunt adițiuni la un cânt liturgic a unei părți vocale. Melodia cântată de

1 Manualul, operă a unui autor anonim, este adeseori atribuit călăgărului benedictin Hucbald (cca 840-930), abatele mănăstirii Saint-Amand, compozitor și hagiograf francez, care a reorganizat și școala catedralei din Reims. Tratatul său *De institutione harmonica*, de uz practic și didactic, expune primele faze ale contrapunctului medieval.



Gotic spaniol:
Palatul Bursci (Lonja dc la Scda) din Valcncia, Spania. –
Cătrc 1482.

vocea principală este luată întotdeauna din cântul gregorian. Spre seosebire de *conductus*, în care fiecărei silabe îi corespunde o notă, *organum* abundă în ornamente melodice, fiecărei silabe a textului corespunzându-i mai multe note. Până în scc. XII, un *organum* consta numai din două voci paralele; dar de la jumătatea secolului, numărul lor se ridică la trei și la patru. Tot la această dată se afirmă principiul mișcării contrarii (în timp ce o voce urcă, cealaltă coboară – sau viceversa); ori, a mișcării oblice (când o voce urcă sau coboară, cealaltă se menține)[1].

Într-un *conductus* melodia de bază (numită *tenor* – pentru că „ține" un *cantus firmus, planus*) este originală, inventată. Textele, de obicei în versuri, sunt compuse o dată cu muzica lor (în timp ce în *conductus* acestea sunt în proză și există înainte de compoziția melodiei). Ritmul este puțin variat – și toate vocile cântă simultan (nu ca în *organum* sau în *motetus*). Apărut în sec. XI ca un cânt monodic, apoi pe două voci (mai rar pe trei), *conductus* are un

---

1 Din scc. XII, *organum* a fost înlocuit dc *descantus*, – o formă adcscori dc improvizatic, folosind și altc intcrvalc dccât cvinta. Sprc sfârșitul sccolului al XIII-lca, *organum* în dcclin va lăsa loc unor formc polifonicc mai complcxc.

caracter religios (mai târziu, și profan), introdus fiind – în sec. XII – și în drama liturgică[1].

Rondellus, formă poetico-muzicală cultivată de truveri în formă monodică (în fr. *rondeau*) – dar cu care *rondellus* nu trebuie confundat – a continuat până în sec. XV să fie tratat polifonic. Ceea ce îl caracterizează este revenirea refrenului, reluarea succesiv de către diferite voci și într-un ritm de dans a unei aceleiași melodii. Potrivit unui principiu imitativ (întrucât se pare că genul deriva din muzica unui dans numit *rota* – „roată, cerc"), vocile se succed urmărindu-se ca în cerc; fapt care, prin reluarea unui motiv de către toate vocile, va da naștere mai târziu *canonului*[2]; formă mult practicată în sec. XIV de *Ars nova*, iar în sec. XV, de polifoniștii flamanzi.

Cea mai importantă dintre formele polifonice (și căreia compozitorii secolelor următoare îi vor asigura o strălucită carieră, de la polifoniștii flamanzi și cei ai Renașterii sau ai epocii barocului – când, evident, motetul va suferi modificări structurale) este *motetus*.

La origine (în sec. XII), această formă de muzică religioasă pe texte în limba latină (psalmi, imnuri, ș.a.) se prezenta ca o suprapunere pe un text liturgic și o melodie de bază (*tenor*) gregoriană a unor texte diferite – fiecare din voci (a doua, a treia, a patra) având-și textul propriu, – care, pe melodii noi, erau un fel de comentarii ale textului primei voci ce cânta melodia de bază[3]. Apoi,

---

1 Faptul că un *conductus* nu era legat în mod necesar nici de un text liturgic nici de o muzică religioasă i-a asigurat o autonomie artistică, făcând să devină genul cel mai ușor utilizabil pentru a trata adesori și o temă legată de ambianța laică – un eveniment politic, de elogiere a unui oraș sau a unui personaj laic, etc. Primele exemple de *conductus* se referă tocmai la asemenea fapte sau personaje (de ex., exilul și apoi asasinarea lui Thomas Becket, încoronarea unui rege, conflicte între puterea imperială și papalitate, asediul unui oraș, sau chiar introducând accente de reprobare a mediului eclezias tic).

2 În care melodia este începută de o voce și, după un interval de timp, reluată, riguros imitată de a doua voce, apoi de a treia, a patra, etc., – chiar dacă aceste voci pornesc de la o altă notă.

3 Dar, la fel ca un *conductus*, și textul unui motet putea fi legat adesori de evenimente sau personaje din viața laică ori a Bisericii; fapt care, în sec. XIV, a putut determina ostilitatea vie a părților atacate împotriva compozitorilor unor asemenea motete. Exemplul cel mai elocvent sunt numeroase motete, în latină și în franceză, interpolate în poemul alegorico-satiric de o foarte largă popularitate *Romanul lui Fauvel* (1314), în care autorii anonimi se angajează – fie elogiativ sau celebrativ, fie polemic, ironic sau satiric – în conflictele dintre puterea politică și cea religioasă. Interesul muzical al acestor motete – melodiile fiind notate pe pentagrame – l-a determinat pe J. Combarieu să considere fără ezitare *Romanul lui Fauvel* drept „monumentul cel mai important al vechii muzici franceze".

Cazan dc bronz pcntru aghiasmă.
Tczaurul domului din Spcycr. – Scc. XI.

vocile superioare cântau texte profane – de dragoste, de petrecerc, ș.a. – cu totul departe de o temă liturgică; mai mult decât atât: melodia de bază (*tenor*) a început să nu mai fie executată vocal, ci de un instrument[1]. – Era vorba deci de o artificiaosă combinație de patru melodii total eterogene; de un edificiu sonor în care, la primul nivel, *tenor*-ul cânta, grav și solemn, un text liturgic în limba latină; la al doilea nivel, textul celebra – în limba franceză – virtuțile unui cavaler; la al treilea, se elogiau grațiile unei frumoase păstorițe; iar la al patrulea, textul formula o reflexie morală ori satirică! – Încât (se întreabă în concluzie R. Vuillermoz) „dacă trebuie să deplângem pe melomanii din sceolul al XIII-lea că erau condamnați la acest

1 Dacă instrumcntiștii crau admiși într-un cor biscriccsc chiar dc la înccputul sccolului al XV-lca, „putcm prcsupunc că înccpând din scc. XIII ci luau partc la cxccuția accstor motctc, în carc partca rczcrvată instrumcntclor parc să fi fost atât dc marc" (H. Prunièrcs).

strabism al timpanului, ori să invidiem „selectivitatea" extraordinară a urechii lor, dacă aceasta era într-adevăr în stare să urmărească și să distingă defășurarea simultană a patru melodii independente, și a patru texte bilingve care nu aveau nici o legătură între ele?"[1]

„ARS ANTIQUA". PEROTINUS MAGNUS

Genurile polifonice enumerate mai sus (și cultivate în secolele XII și XIII) au constituit ceea ce teoreticienii muzicii de la începutul secolului al XIV-lea au numit – mai târziu și treptat – *Ars antiqua* (în contrapoziție cu *Ars nova*, direcție inițiată la această dată). În sec. XII, la abația St. Martial din Limoges s-a format o școală care practica o polifonie mai liberă și mai complexă în raport cu schemele tradiționale și a cărei concepție era fondată pe contrastul ritmic al vocilor. Activând în același sens, școala de la Notre-Dame din Paris a marcat apogeul acestei direcții.

Primul exponent remarcabil al școlii de la Notre-Dame – și totodată cel mai mare compozitor de *organa* al epocii lui – a fost magistrul Leoninus (activ între 1160-1190). Opera sa *Magnus liber organi* cuprindea compoziții exclusiv liturgice destinate tuturor sărbătorilor religioase ale anului, dintre care s-au păstrat 80 de *organa*. În aceste compoziții pentru două voci, melodia de bază (*tenor*) – luată din repertoriul gregorian – constă din note cu o foarte lungă valoare de durată, în timp ce vocea a doua (*duplum*) are un caracter liber, cu o mișcare ritmică vioaie și variată, incomparabil mai îngrijit elaborată decât cântul improvizat dintr-un *organum* de dinaintea lui Leoninus. Arabescul sonor, cu moduri ritmice folosite și în cântecele truverilor dovedește o imaginație și o libertate nemaiîntâlnite în compozițiile polifonice anterioare.

Pe drumul deschis de Leoninus, elevul său (prezumtiv) și urmașul acestuia ca maestru organist al catedralei Notre-Dame a fost Perotinus (supranumit „Magnus", activ între 1183-1236). Se pare că el a fost primul care a compus *organa* liturgice pentru trei și patru

1 Un alt tip de compoziție contrapunctistică, folosită începând din sec. XIII, este *hoquetus*: o compoziție pentru două sau mai multe voci, în care sunetele alternează cu pauze, melodia uneia din voci se întrerupe, în timp ce melodiile celorlalte continuă. Încât vocile, în parte se suprapun, în parte lasă goluri, pauze; ceea ce dă unui *hoquetus* – gen cultivat frecvent de *Ars nova* și ilustrat de Guillaume de Machault – un caracter dinamic, un ritm rapid și vivace.

voci, suprapunând peste *vox principalis* – care cânta o melodie liturgică gregoriană – melodii melismatice originale, inventate de el.

Toate vocile, aici, sunt subordonate principiului unic al ritmului, a cărui autonomie prevalează. În desfășurările melodice, vocile se mișcă în sensuri contrarii, cu o ușurință neobișnuită până acum. Cu toate acestea, compozițiile sale (dintre cele rămase, 9 i se pot atribui cu certitudine) au o concizie și o densitate superioare celor ale maestrului său; de care totuși s-a servit adeseori, dar prelucrându-le cu o tehnică componistică superioară.

Formele pe care Perotinus le-a cultivat, cu un dar al inventivității propriu adevăratului creator, au fost *organum, conductus* și *motetus*. În primul gen – în care Leoninus dădea importanță doar vocalizelor vocii a doua – Perotinus desfășoară melismatic liniile celorlalte două sau trei voci, dar supunându-le unui ritm riguros unitar. În al doilea, toate melodiile sunt inventate; nici chiar cea de bază – care rămâne însă silabică – nu este preluată dintr-o schemă gregoriană. Iar în motet – în care melodia de bază era cântată de un instrument – Perotinus a combinat celelalte două sau trei voci, dându-le, prin ritm, o unitate organică. – Ca limbaj muzical, modurile ecleziastice sunt acum mult mai rar folosite, făcând loc unui limbaj cromatic, odată cu folosirea diezului și bemolului[1].

Din Franța, *Ars antiqua* a reverberat și în Anglia, Spania sau Italia. Compozitorii englezi s-au dovedit înzestrați în special pentru combinațiile contrapunctistice. (Un *rondellus* datând de la jumătatea secolului al XIII-lea – *Canonul primăverii* – este cel mai vechi exemplu cunoscut de canon pentru 6 voci). Teoreticienii contemporani ai muzicii polifonice[2] s-au oprit – pornind de la reforma notației muzicale a lui Perotinus – îndeosebi asupra definirii principiilor notației mensurale.

Germanii nu s-au decis (cu excepția celor din Alsacia și Renania, direct influențați de *Ars antiqua* franceză) decât mult mai

---

1 Totodată, Perotinus „s-a consacrat perfecționării tehnicii notației, substituind grafismului pur simbolic al sistemului neumatic indicarea matematică a duratei și a valorii proporționale a notelor. O reformă capitală care ne-a dotat cu notația *mensurală*" (É. Vuillermoz).

2 Principiile școlii *Ars antiqua* ne sunt cunoscute datorită lucrărilor lui Johannes de Garlandia, Francus din Köln, Johannes de Grocheo, Walter Odington și – mai ales pentru inovațiile sale în domeniul notației – Petrus de Cruce (care însă face trecerea spre *Ars nova*).

târziu să practice și să dezvolte polifonia. Italienii au arătat – prin genul *laudelor* – să sunt foarte pasionați și talentați melodiști. În schimb, n-au adoptat stilul francez în ce privește diviziunea ternară a măsurii[1]; căci compozitorii italieni erau prea obișnuiți cu ritmica unor cântece de dans populare în doi timpi, ca *saltarello* sau ca *tarantella*; încât, preferința lor s-a fixat la ritmul binar.

„ARS NOVA"

Difuziunea, popularitatea și emanciparea contrapunctului – care nu se limita ca, prin suprapunere, să adauge două sau trei melodii unui cânt liturgic prestabilit, gregorian, au provocat reacția hotărâtă chiar și a supremei autorități ecleziastice. În bula din 1322, papa Ioan al XXII-lea îi denunța și condamna pe „anumiți discipoli ai unei școli" care, „acordând întreaga atenție *măsurării* timpilor", își dau toată silința ca „prin note noi, să exprime melodii ce *nu sunt decât ale lor*, în dauna vechilor cânturi"; aceștia „fragmentează melodiile, le efeminează prin *descantus*, și le umplu uneori cu *motete profane*", disprețuind „principiile fundamentale ale *Antifonarului*"; mulțimea notelor lor „întunecă deducțiile *modeste*" ale tradiționalului *cantus planus*; cultivând canonul și fuga, „ei aleargă fără să se mai oprească"; ei „îmbată urechile și nu vindecă deloc sufletele"; de unde „rezultă că pietatea și cucernicia care ar trebui urmărite, sunt date uitării".

Bula viza întregul sistem al polifoniei mensurale, recent dar definitiv instaurată de noua școală muzicală. În cuvintele papei erau condamnate tendințele, rezultatele și aspirațiile unei noi epoci. Acestea vor fi clarificate, fixate și promovate de curentul care (deși relua și idei formulate deja în secolul anterior) a rămas în istoria muzicii sub denumirea de *Ars nova*.

Evoluția sensibilității muzicale și a gustului a făcut acum ca muzica să se îndrepte spre idealul expresivității melodice și polifonice. Teoriile abstracte și maniera dogmatică de a le impune nu mai satisfac, compozitorii se lasă conduși de propria lor fantezie și sensibilitate. Nu mai consideră drept disonanțe intervalurile de terță sau de sextă; dimpotrivă, grația lor le va asigura un loc definitiv în

1 Ritmul compus din trei măsuri era considerat de *Ars antiqua* a fi „timpul perfect" – dintr-un considerent de ordin mistic: prin analogia pe care o sugera cu Sf. Treime... Ritmul binar era socotit „imperfect".

polifonie. Suitele de cvarte și de cvinte sunt tot mai mult evitate. În locul lor, preferința se îndreaptă spre terțe și octave, în timp se sexta se impune și ea ca un interval consonant. De asemenea, progresiv se impune și gama majoră, demult folosită în muzica populară și în melodiile truverilor. Combinațiile vocilor sunt mai variate, ritmul este mai liber, mai muzical, fără a mai fi determinat de accentele cuvântului, de metrica latină.

Se impune și legea *cadenței perfecte*, succesiunea de acorduri ce conclud o piesă muzicală. Expresivitatea, efectul sonor plăcut devin acum principiul de bază al compozitorului, – în care scop este promovat cromatismul, prin folosirea sistematică a diezilor și bemolilor. Tehnica notației se îmbogățește cu diviziunea în doi și trei a notelor *longa*, *brevis*, *semilonga* etc.

Cu aceasta, se afirmă într-adevăr o „artă nouă“: mai suplă, mai apropiată de viață, de un realism idealizat. O artă care, față de *ars antiqua*, apărea într-un raport asemănător celui al sculpturii gotice față de sculptura romanică.

Noua estetică s-a afirmat fără opoziție și controverse, vechiul stil continua să-și aibă susținătorii săi, după cum alții pledau în favoarca noii arte. Johannes de Muris (sau Jean de Murs, cca 1290 – cca 1360), matematician și astronom francez, profesor la universitatea din Paris, în lecțiile sale din cadrul *quadrivium*-ului se ocupa de aspectele numerice ale măsurii timpilor și valorilor muzicale. În

Capitel romanic din cripta catedralei din Canterbury. – Sec. XII.

lucrările care i se pot atribui cu certitudine[1] se ocupă de diferite probleme teoretice și îndeosebi de cele relative la *musica mensurabilis*, invitându-i pe teoreticieni și compozitori la discutarea și clarificarea „multor altor noutăți pe care le ascunde muzica". – Cel care, răspunzând la invitația de a formula propuneri de inovații privind muzica mensurală și de numele căruia este legată în primul rând *Ars nova*, a fost Philippe de Vitry (1291-1362).

Poet, traducător al *Metamorfotelor* lui Ovidiu, reputat teoretician al muzicii, compozitor (dar dintre lucrările lui nu s-a păstrat nici una), în corespondență cu Petrarca, diplomat în serviciul a patru regi ai Franței, ecleziastic numit în 1351 episcop de Meaux, Philippe de Vitry a predat un timp teoria muzicii la Colegiul Navarrei. Elevii săi i-au consemnat lecțiile, rezultând astfel mai multe tratate teoretice. Cea mai amplă redactare expune în prima parte sistemul de muzică mensurală elaborat de teoreticienii din sec. XIII, fără însă a-l combate; partea a doua propune transformări, nu spre a substitui, ci pentru a completa vechea doctrină. Este formulată aici concepția sa privind mensuralismul, concepție care a rămas definitiv cunoscută ca *Ars nova* – după titlul unei disertații a autorului.

Preocupat de perfecționarea ritmicii și a sistemului de notație – cărora el le-a asigurat cea mai mare dezvoltare, – Ph. de Vitry indică precis măsura (adăugând la cheie, la începutul fiecărui portativ cc stabilea înălțimea notelor, patru diferite semne). Pentru a indica schimbările de ritm, ori execuția unor sunete la octava superioară, sau pentru a distinge cântecul mensural de *cantus planus*, el folosea note scrise cu roșu; iar pentru a semnala pauzele, continuă să utilizeze barele, trăsături verticale de diferite lungimi între liniile portativului.

Dar principala inovație tehnică a noii arte muzicale era admiterea ritmului binar (a măsurilor care se divid în două) alături de a celui ternar – care până la această dată era considerat măsura „perfectă". Pentru evoluția ulterioară a muzicii, importanța, aporturile și caracteristicile noii arte au constat – după muzicologul Schering, citat de M. Mila – „în abandonarea formelor mai vechi în favoarea motetului; în mișcarea extraordinar de vioaie a vocilor, cu acumularea de multe note și folosirea frecventă a diminuării (fragmentarea unei note lungi în note scurte, în total echivalente – n.n.

1 *Musica speculativa, Summa musicae* – monument de erudiție muzicală, *Compendium musice practice, Ars novae musicae, Libellus cantus mensurabilis* – considerat un studiu complet de teoria muzicală adoptată de *Ars nova*.

O.D.); în întreruperea liniei vocale prin efectul de *hoquetus* – sincopă; într-o folosire mai liberă a disonanţelor şi o extraordinară complicaţie a ţesăturii notelor, graţie introducerii de noi măsuri şi semne ritmice".

GUILLAUME DE MACHAULT

Reprezentantul cel mai celebru al noii arte este Guillaume de Machault (cca 1302-1377).

Poet şi compozitor, secretar al regelui Boemiei Jean de Luxembourg, cu care a străbătut numeroase ţări însoţindu-l în călătoriile şi campaniile sale militare; apoi în serviciul regelui Carol II al Navarrei (după ce în 1337 fusese numit canonic al catedralei din Reims), al regelui Franţei Carol V, al ducelui de Berry şi al ducelui de Normandia; în relaţii cu Petrarca şi cu anturajul papei Ioan XXII – care i-a acordat substanţiale beneficii ecleziastice, – Guillaume de Machault şi-a dedicat ultimii ani ai vieţii, petrecuţi la Reims, ordonării şi pregătirii spre publicare a compoziţiilor sale poetice şi

Guillaume de Machault – căruia Natura îi prezintă pe cei trei fii ai săi: Sensul, Retorica şi Muzica. –
Miniatură din ediţia de *Opere* din 1370.

muzicale: 42 de balade, 20 de rondeluri, 23 de motete sacre și profane, 14 *lais*, 33 *virelais* și două compoziții liturgice: un *Hoquetus David* și o misă în stil polifonic pe patru voci – prima misă în acest stil compusă de un singur autor. Așadar, o vastă operă, aproape exclusiv cu caracter profan. Din totalul de 274 de piese, 142 sunt însoțite de muzică. (Dealtfel, Guillaume n-a compus muzică decât pe texte proprii).

Personalitatea acestui om al Bisericii și totodată „consilier regal", care a trăit în ambianța celei mai înalte societăți curtene, dar care a asistat și la scene de bătălii, de jafuri, de masacre și la ravagiile ciumei – este personalitatea unui creator meditativ, dar și a unui om de acțiune. A cunoscut viața sub toate aspectele ei, dar în operele sale rămâne un optimist, preferând să cânte bucuriile vieții și iubirii, mai degrabă decât să se oprească asupra laturilor ei triste. Pentru el, muzica are rolul de a reconforta și a aduce oamenilor bucurie. Funcția sentimentului primează: „căci cel care nu creează din sentiment, își falsifică și propriul său text, și propria-i muzică". – Citatul este din *Le Remède de Fortune*, un lung poem alegoric (de peste 4000 de versuri, vizibil influențat de *Roman de la Rose*) având ca temă iubirea, în care autorul a inserat, în scop didactic, șapte compoziții, de structuri și dimensiuni diverse, fiecare drept exemplu pentru un gen poetico-muzical diferit.

Primatul sentimentului este permanent însoțit în muzica lui Guillaume de elaborarea cea mai savantă și rafinată. Datorită lui, balada a devenit un gen al muzicii polifonice, construită pe două sau trei voci, apropiindu-se prin multe aspecte de forma motetului. El folosește gama majoră, cadența perfectă și cromatismul cu o dezinvoltură superioară chiar și polifoniștilor flamanzi din secolul următor. Adeseori linia melodică este ornamentată cu o abundență de vocalize marcate printr-un ritm foarte vivace. În compozițiile monodice – *lai, virelai, rondeau*, – melodia de bază este încredințată instrumentului de coarde. Motetele sunt totdeauna pentru două voci, fiecare cu un text diferit, compuse pe o melodie de bază (*tenor*) simplă, cele mai adeseori de origine liturgică și executată de un instrument. Fie că sunt scrise pentru două, trei sau patru voci, compozițiile sale, de o puternică originalitate, au ceva din imprevizibilitatea detaliilor unei construcții gotice. „Supuse incontinuu unor variații printr-o ritmică subtilă, rafinată, elementele care o compun dau loc, în suprapunerea vocilor, unor structuri muzicale extrem de

complexe, comparabile uneori cu cele ale muzicii moderne dodecafonice și seriale"[1].

Genurile pe care le-a cultivat Guillaume de Machault sunt tratate muzical într-un mod inconfundabil. Cântecele de dans au o grație nemaiîntâlnită până la el. Rondelurile își au melodia marcat ritmată și un acompaniament instrumental cu rafinament adecvat. Din vechea formă de cântec dansat a baladei, el a creat îndrăznețe arhitecturi contrapunctice. Iar în motetele sale, în care genialitatea compozitorului atinge punctul culminant, el folosește toate resursele polifoniei, în modul cel mai potrivit și cu un perfect simț al măsurii. Pentru ca, în sfârșit, în celebra sa *Messe pour Notre-Dame* (gen în care pentru prima dată toate părțile componente nu mai sunt tratate fiecare izolat, ci sunt angajate într-o construcție de ansamblu desăvârșit de unitară, bazată pe o simetrie matematică), intensitatea sentimentului – nota cea mai caracteristică întregii creații a lui Guillaume de Machault – să devină de-a dreptul impresionantă. Odată cu această operă monumentală, misa devine un gen definitiv consacrat[2].

POLIFONIA FRANCO-FLAMANDĂ

După ce în secolul al XIV-lea *Ars nova* marcase o etapă de importanță fundamentală pentru evoluția polifoniei, secolul al XV-lea va însemna epoca de aur a contrapunctului.

În primul deceniu al noului veac, în Franța viața muzicală era înfloritoare datorită și atenției deosebite pe care i-o acordau curțile

1 *Enc. della musica Garzanti*, p. 337 (1974).

2 În Italia, poezia și muzica cultă au apărut și s-au dezvoltat sub influența trubadurilor. „În ce privește muzica, progresele au fost mai puțin rapide; dar trebuie notat că încă de la origine se observă darul particular al italienilor pentru melodie și gustul virtuozității vocale. Ei nu sunt, din instinct, armoniști și polifoniști ca francezii, englezii, iar mai târziu flamanzii și germanii; ei au instinctul a ceea ce vor numi *bel canto* și vor ști să se păzească de influențele străine" (H. Prunières). – Această predilecție pentru melodia ornată este evidentă mai ales în genul *madrigalului*, formă poetico-muzicală dusă la apogeu în secolele XVI și XVII de Palestrina și Monteverdi; precum și în cealaltă formă, proprie școlii *Ars nova* florentine: *caccia* – spirituale și vivace tablouri descriptive în care cele două voci își răspund, în canon, alternativ la distanță de opt sau mai multe măsuri, la unison sau la octavă. – Reprezentantul școlii florentine *Ars nova* a fost Francesco Landino (cca 1335-1397), compozitor și organist (dar cântând la multe alte instrumente), orb din naștere, teoretician muzical, poet, narator, studios de retorică și dialectică, din creația căruia s-au păstrat, între altele, 12 madrigale și 140 de balade pentru două și trei voci; compoziții cu totul remarcabile prin inventivitatea melodică de o mare noblețe.

regale și ducale. Regele Carol V, bun cunoscător de muzică, ținând să asculte în fiecare zi o misă, întreținea la curte numeroși cântăreți și instrumentiști. Ducele Burgundiei Filip cel Îndrăznet, care avea ambiția să întreacă în această privință celelalte curți, își trimitea cântăreții să se perfecționeze la Paris. Ducii de Anjou, de Berry, de Burgundia, rivalizând între ei în grandoare și fast, căutau să atragă la curțile lor pe cei mai renumiți muzicieni ai vremii. În acest timp, școala muzicală de la Notre-Dame continua să se bucure de cel mai înalt prestigiu în toată Europa.

Dar după dezastruoasa înfrângere a Franței la Azincourt (1415), marii seniori englezi se instalează în țara învinsă, aducându-și artiștii, compozitorii, cântăreții și instrumentiștii lor. În perioada dominației engleze, unii muzicieni de renume – un Dufay, un Binchois, – rămân în Franța, cei mai mulți însă se retrag în Flandra, unde o școală muzicală de înaltul nivel al celei din Cambrai (al cărei capitol număra 45 de canonici și 53 de vicari), precum și prosperitatea economică a marii burghezii orășenești le puteau oferi condiții optime de viață și de creație. Marii muzicieni vor beneficia – la fel ca marii pictori flamanzi – de contactele intense cu Italia, în urma cărora cei care rezidaseră un timp îndelungat acolo au căutat să se folosească în continuare de această experiență, creând melodii de o expresie lirică mai delicată, ornamentând-o și cu melisme care îi dădeau mai multă grație. În felul acesta, procedeele componistice ale polifoniștilor flamanzi s-au perfecționat considerabil și într-un mod rapid.

Primul reprezentant al școlii polifonice franco-flamande este John Dunstable (cca 1380–1453); un englez care a predat un timp matematica și astronomia, intrând apoi în serviciul ducelui de Bedford, pe care – devenit regent al Franței – l-a însoțit în călătoriile sale prin Europa. În opera sa, care ni s-a transmis aproape în întregime – 31 de motete și o misă completă, în 5 părți – se percepe atât tehnica polifoniștilor francezi, cât și influența melodiei italiene.

Dunstable refuză forma motetului francez tradițional, a cărui polifonie era bazată pe cvinte și octave paralele. Preferința lui se îndreaptă spre frumusețea plastică a melodiei, spre eufonia terțelor și sextelor, spre ritmurile simple și marcate ale melodiilor populare sau ale cântecelor de dans. Motetul religios adaptează cu abilitate la temele gregoriene stilul melismatic propriu autorilor italieni ai școlii *Ars nova*. Contrapunctul lui Dunstable este suplu, fără discordanțe,

fără nimic mecanic în modul de tratare, – întotdeauna prevalând succesiunile armonice care creează impresia de sinceritate și spontaneitate a sentimentelor compozitorului.

Flamandul Guillaume Dufay (cca 1400–1474), doctor în drept și canonic al catedralei din Cambrai, a călătorit mult – în Franța, la Berna, la Bruxelles, precum și (timp de aproape 20 de ani) în mai multe orașe din Italia, – în serviciul familiilor ducale Malatesta și Savoia, precum și al curții papale; curți care țineau să aibă numai cântăreți și muzicieni francezi și flamanzi.

Om de cultură, consilier al principilor, onorat de suverani (regele Ludovic XI i-a trimis portretul său), Dufay a asimilat – cu o capacitate de sinteză superioară celei a lui Dunstable – toate experiențele muzicale contemporane ale școlii *Ars nova* din Franța și Italia. Cu toate acestea, stilul său nu este nici eterogen nici pedant. Simplificând ritmurile și procedeele polifonice prea căutate, Dufay practică cu dezinvoltură contrapunctul, tratându-l cu suplețe, reducându-l la maximum trei voci. Din bogata sa activitate componistică se cunosc 87 de canzone (în majoritate compuse în perioada sa de tinerețe și în care se resimte influența lui Francesco Landino și Guillaume de Machault), 32 de motete – dintre care 8 profane – și 9 mise.

Motetele sunt tratate fie liber, după obișnuita schemă formală, fie pe principiul isoritmic (cu alte cuvinte, fiecare parte fiind supusă unei formule ritmice constante). În canzone – *chansons* – și în motetele profane Dufay nu ține să inoveze prea mult, căutând doar farmecul melodic, combinațiile ritmice și armoniile. În schimb, celelalte motete și îndeosebi misele sale sunt pătrunse de un profund sentiment religios care le imprimă un suflu de sublimă măreție; impresie rezultată atât din arhitectura lor muzicală ce tinde spre o unitate organică perfectă, cât și – parcă – din simplitatea unei confesiuni[1].

---

1 Conaționalul și rivalul său Gilles Binchois (cca 1400–1460), om de armc și apoi sacerdot, nu a fiost un om dc marc cultură, dar a avut un rar instinct muzical. Compozițiile sale religioasc (părți dc misc, motete, imnuri), aproapc toatc scrisc pentru trei voci, au făcut să fie prețuit dc contemporani la fel ca Dufay. Dar, fără a sc remarca printr-o dcosebită profunzimc a scntimcntului, Binchois a rămas în istoria muzicii mai ales prin compozițiilc sale polifonicc (din carc s-au păstrat aproximativ 50) – rondcluri, balade, – dc o simplă dar grațioasă cxpresivitatc mclodică, folsoind mijloacc cromaticc și armonii rarc, și o pcrfccțiunc formală apropiată dc virtuozitatc.

Primul dintre cei trei mari maeștri ai polifoniei franco-flamande – adevărați creatori ai unor catedrale gotice sonore – a fost Johannes Ockeghem (cca 1428–cca 1495). A fost cantor și maestru al capelei curții regale (unde a rămas toată viața), sub trei regi care l-au onorat cu privilegii și prebende, însărcinându-l și cu diferite misiuni diplomatice în Spania și Flandra. Considerat de contemporani ca marele geniu al muzicii (însuși Erasm i-a dedicat un poem elogiativ, în versuri latine), la moartea sa a fost deplâns de toți muzicienii timpului; discipolul său cel mai strălucit, Josquin des Près, a compus – la fel ca mulți alți compozitori – o lamentație funebră pentru cinci voci.

Au rămas de la Ockeghem aproximativ 20 de *chansons*, un *Credo* pentru 4 voci, mai multe motete (cele religioase, de o intensă expresivitate), 10 mise complete și un *Requiem* – care este primul exemplu de misă funebră din istoria muzicii. – Virtuozitatea sa contrapunctistică ajunge la un punct încă neatins până la el într-un cunoscut motet pentru 36 de voci (4 canoane pentru câte 9 voci). Cu toate acestea, simultaneitatea de ritmuri succedându-se cu o extremă rapiditate – nota cea mai personală a stilului său – și discordanțele contrapunctului, de cele mai multe ori nu împietează deloc asupra intensității sentimentului, rezolvându-se de regulă în cele mai pure consonanțe[1].

JOSQUIN DES PRÈS

Marele nume al polifoniei medievale franco-flamande, cel care face în modul cel mai evident trecerea – stilistic, nu numai cronologic – spre Renaștere, este Josquin des Près (cca 1440–1521). „El a avut în gradul cel mai înalt simțul pateticului; el a tradus în opera sa sentimentele cele mai subtile și imaginile cele mai variate. Opera sa, ca mai târziu cea a lui Bach, este plină de simboluri. Sub umbra sa uriașă se va dezvolta întreaga muzică polifonică a Renașterii" (H. Prunières).

1 Spre deosebire de Ockeghem – care nu călătorise în Italia și deci nu luase contact direct cu *Ars nova* italiană, – contemporanul său Jacob Obrecht (1450–1505) a trăit mai mulți ani la Ferrara, în serviciul lui Ercole I d'Este (dar a fost maestru de capelă și la Cambrai, Bruges și Anvers). – Același interes pentru noutate și inventivitate melodică, pentru ritmică și pentru cele mai complexe combinații contrapunctistice se remarcă și în creația lui Obrecht. S-au păstrat aproximativ 50 de compoziții profane, 30 de motete și 27 de mise. Acestea din urmă sunt construite pe o melodie dată (*cantus firmus*), care – pentru prima oară – este luată acum de un compozitor polifonist din cântecele populare franceze sau flamande.

Elev al lui Ockeghem la Paris, apoi 35 de ani în Italia – în cadrul capelei domului din Milano, apoi în serviciul ducelui Galeazzo Sforza și al lui Ercole d'Este la Ferrara, și în fine al capelei papale la Roma, – Josquin a avut posibilitatea să confrunte realizările școlii polifonice flamande cu sensibilitatea proprie stilului muzical italian. Fuziunea tehnicii celei mai evoluate a contrapunctisticii franco-flamande – pe care o asimilase perfect – cu natura atât de specifică a melodismului și armonisticii italiene, este caracteristica principală a artei lui Josquin. Prin aceasta, el a devenit primul compozitor care a înțeles că integrând valoarea cuvântului cu posibilitățile sugestive ale melodici și ale înveșmântării polifonice, muzica poate exprima stările sufletești cele mai deosebite și mai intense. În motete, îndeosebi, procedeele variază în modul cel mai adecvat și în sensul structurii strofice a textului. – Luther spunea că melodiile lui izbucnesc „libere, precum cântecul cintezoiului".

Opera lui este considerabilă și ca volum: 20 de mise, 90 de motete și 34 de compoziții, vocale și instrumentale, având un caracter profan. Dealtminteri, la el sfera sacră și cea profană nu mai apar scindate; în compozițiile religioase el introduce moduri expresive proprii cântecului profan. (În timpul ședерii în Italia, a cultivat cu eleganță și naturalețe genuri locale specifice – *canzonetta*, *frottola* și *villanella*). Ceea ce urmărește întreaga sa operă este să exprime – cu o desăvârșită libertate și ușurință – emoția, pateticul, fondul autentic profund al vieții sufletești. În acest unic scop el se servește de tehnicile cele mai complicate ale polifoniei. „Cel care a fost, alături de J.S. Bach, cel mai prodigios virtuoz al scrierii contrapunctice, Josquin des Près, a fost, asemenea lui Bach, și maestrul care a știut să atingă cea mai admirabilă profunzime a sentimentului" (J. Chailley).

În mise – în care a introdus nu numai refrene profane, ci chiar și aluzii maliționse – Josquin nu s-a limitat, ca înaintașii săi, la o metodă constructivă statică, de unificare într-un tot organic a părților componente ale misei printr-o temă repetată sau un fragment melodic continuu reluat; la el, părțile misei sunt legate, unificate prin momente expresive diferențiate, subordonate efectului asupra sensibilității, a sentimentului, iar nu virtuozității tehnice, perfecțiunii construcției.

Totuși, misele lui respectă – mai mult sau mai puțin – formele tradiționale. În schimb, Josquin este primul dintre polifoniștii franco-flamanzi care, în locul misei, manifestă o netă preferință pentru

forma, mai liberă, a motetului. Și aici, geniul său inovează tot în direcția căutării efectului expresiv: funcția melodiei de bază, *tenor*, cedează dezvoltării imitației în forma canonului, melodia stabilă (*cantus firmus*) este repartizată, pe rând, tuturor vocilor; în locul revenirii succesive a fiecăreia, vocile participă simultan la efectul armonic de ansamblu. – Tot Luther a fost cel care a formulat această dreaptă apreciere: „În timp ce alți maeștri trebuie să facă ceea ce vor notele, Josquin stăpânește el notele, obligându-le să facă ceea ce vreael"[1].

MUZICA INSTRUMENTALĂ

Teoreticienii și compozitorii medievali au fost preocupați exclusiv de polifonia *vocală*. Instrumentelor, sonorității, timbrului și culorii lor, nu le acordau nici o importanță; le considerau utile doar ca un modest acompaniament[2], – cel mult punându-le să înlocuiască o voce dintr-un motet. Le utilizau în genuri inspirate din muzica de dans, – care nu se bucurau de cea mai aleasă considerație. Încât, partiturile instrumentale sunt rarisime, cu totul accidentale, – aproape inexistente; și nici un nume de virtuoz instrumentist nu este consemnat vreodată. Când însă instrumentele muzicale se vor perfecționa, vor apărea și astfel de nume; dar aceasta, abia în sec. XV. – Țara care s-a remarcat mai întâi în compoziția instrumentală – ca o compensație pentru prea îndelungata sa rămânere în urmă în domeniul polifoniei vocale – a fost Germania.

Cu toate acestea, textele literare enumeră o lungă serie de

---

1 Alături de Josquin, exponentul celei de-a treia generații de polifoniști flamanzi este Heinrich Isaac (cca 1450-1517), cantor și compozitor, timp de 12 ani, la curtea lui Lorenzo Magnificul; apoi la Innsbruck, la curtea împăratului Maximilian, și din nou la Florența, unde s-a stabilit definitiv. În vasta sa operă – circa 40 de misse pentru 4-6 voci și numeroase motete (până la 6 voci) – Isaac se inspiră din diverse tradiții culturale, tratând toate formele muzicale cunoscute la acea dată cu o tehnică perfectă, și cu o expresivitate uneori controlată, alteori liberă, dar totdeauna cu măsură: ceea ce face din Isaac și un reprezentant al Renașterii. – Dealtminteri, trasarea clară și categorică a unei granițe între *Ars nova* a unor Dufay, Ockeghem, Josquin sau Isaac, și muzica Renașterii, este o încercare arbitrară: ca orice încercare de a stabili limite rigide între epoci. Marea majoritate, însă, a muzicologilor și istoricilor muzicii îi includ pe cei numiți mai sus în cadrul culturii medievale.

2 Acompaniamentul nu era prevăzut să fie executat de un instrument anumit, ci de unul care era mai la îndemână. Dealtfel, chiar și în sec. XVIII se mai scriau sonate cu specificarea că puteau fi executate „de orice instrumente egale", – fie vioară, flaut, violă, oboi, fie altele dintr-o aceeași familie.

Jongleri muzicanți. După o miniatură din sec. XI. – Biblioteca Națională, Paris.

instrumente – lăută (*luth*), psalterion, harpă, viole, chitare. Pe lângă acestea, în miniaturi, vitralii, tapiserii sau în sculpturi mai figurează și altele – trâmbițe, cimpoaie, fluiere, rebeci (instrument cu trei coarde și arcuș), viole mari, fluiere cu ancie, orgi portative, precum și numeroase feluri de instrumente de percuție. Dintre toate, primele locuri le deținеau lăuta[1] și viela[2]; iar în catedrală, orga.

Între instrumentele cu coarde, față de lăută și vielă, harpa era mult mai puțin răspândită. Cunoscută de populațiile celtice și anglo-saxone încă din sec. VI, pe Continent a fost adoptată în sec. XII de Minnesängeri, rămânând și în epoca *ars nova* ca instrument de acompaniament (iar ca instrument solist, abia în sec. XVI). – Mai

1 Instrument întrucâtva asemănător cobzei, cu coarde ciupite, în număr de patru (iar în sec. XV, de șase, dintre care cinci, duble), acordate la intervale de terță și cvartă. Cunoscut la egipteni încă din 1500 î.e.n., în Occident a apărut prin Spania, unde fusese introdus de arabi în sec. XII (*al-oûd*), impunându-se imediat ca unul din cele mai nobile instrumente.

2 Instrument cu 3-5 coarde, acordate la interval de cvartă, și arcuș curbat; foarte popular în epoca trubadurilor și folosit mai ales de menestreli, dar foarte adeseori și în motete. (Viela cu manivelă, acționând o roată cu funcție de arcuș, se numește *chifoine*). Din viclă derivă vioara (apărută în sec. XVI).

puțin răspândit în Evul Mediu, clavicordul – instrument cu claviatură și coarde lovite – apare în sec. XIV (poate chiar înainte). De o mai largă difuziune s-a bucurat clavicembalo (numit în Franța „manichordion"), cu claviatură și coarde ciupite, care capătă forma definitivă în jurul anului 1440. (Varianta sa spineta, de dimensiuni mai mici, va fi mai folosită în epoca barocă; iar varianta engleză, virginalul, în timpul Renașterii engleze). Dar pentru a acompania cântul vocal, clavicordului și spinetei le erau preferate lăuta, viela, harpa și orga portativă. – Dintre instrumentele de suflat, foarte răspândit era flautul dulce (*Blockflöte*), cu ancie.

Orga – îndepărtată descendentă a „flautului lui Pan", naiul antic, și a cimpoiului, invenția sa fiind atribuită lui Ctesibios din Alexandria, în sec. II î.e.n. – își face apariția în Occident în 757, când împăratul Bizanțului dăruiește o orgă regelui franc Pepin. Orga a devenit numaidecât instrumentul liturgic prin excelență (la bizantini a rămas instrumentul festivităților publice profane), foarte răspândită în Franța, Germania și Anglia, perfecționându-se continuu[1]. Dar forma sa cea mai comună, care putea fi întâlnită nu numai în biserici și în abații, ci și în castelele nobililor și în casele bogaților orășeni, era orga mică, portativă, cu 18-20 de tuburi[2].

Încă din secolul al XIII-lea, autori de renume au compus muzică instrumentală pentru serbările organizate în castelele regale sau senioriale: compoziții monodice (teoreticianul Johannes de Grocheo menționează trei genuri distincte, destinate dansului), de o structură elaborată și total independente de stilul muzicii populare[3].

Până către sfârșitul secolului al XV-lea, însă, muzica instrumentală nu poate fi separată (cu excepția acestei muzici de dans) de cea

1 În 980, orgile din Winchester aveau nu mai puțin de 400 de tuburi și două claviaturi pentru doi organiști. În sec. XIII a fost introdus pedalierul și – ceva mai târziu – manета de registru; iar în 1469, orga catedralei din Reims avea 2 400 de tuburi. (marile orgi din sec. XV erau cele ale catedralelor din Roma, Praga, Strassburg, Exeter și Bruges).

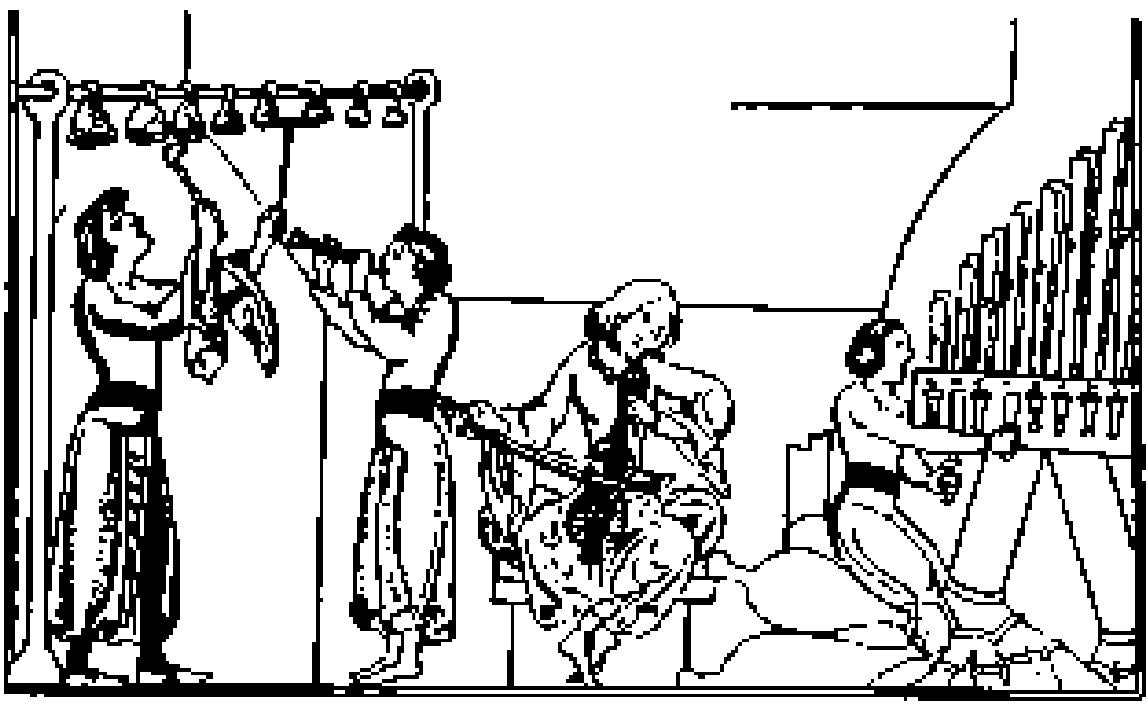
2 La care executantul cânta cu mâna dreaptă, iar cu stânga acționa foalele. La un alt tip de orgă mică, pusă pe o masă, se cânta cu ambele mâini, în timp ce foalele erau acționate de o altă persoană.

3 La sfârșitul unui manuscris de *chansons* din sec. XIV (azi, la Biblioteca Națională din Paris) sunt copiate mai multe asemenea compoziții. Un alt manuscris din sec. XIV (păstrat la British Museum) conține, într-o notație la fel de inteligibilă, șase piese, dintre care trei sunt pur instrumentale. (Celelalte trei sunt simple transcripții ale unor motete cunoscute).

vocală. Este foarte probabil că și cele mai multe *organa* vocale ale lui Perotinus și școlii lui, care nu aveau notate cuvintele (deși erau compuse în perfect stil polifonic vocal), puteau fi executate și – sau numai – de instrumente. În marea sa majoritate, muzica instrumentală era o transcripție pentru instrumente a unei compoziții vocale, – fără ca partitura să conțină indicații de execuție pentru un anumit instrument. (Nici chiar marele organist Francesco Landino nu specifică expres că o compoziție de a sa ar fi destinată pentru orgă).

Un manuscris datând din jurul anului 1470 conține aproximativ 250 de piese instrumentale polifonice, – multe dintre acestea fiind transcripții ale unor lucrări de Dufay și Dunstable; ceea ce înseamnă că la această dată organiștii și claveciniștii germani deveniseră adevărați virtuozi.

După Francesco Landino, cel mai celebru virtuoz al unui instrument este organistul și compozitorul german Konrad Paumann (cca 1415-1473), – și acesta orb din naștere. Organist al curții din München, apoi în serviciul ducelui Gonzaga din Mantova, întreprinzând turnee triumfale de concerte în Italia, Paumann a compus piese pentru instrumente cu claviatură, *chansons* și melodii de dans, – precum și transcripții în ale căror melodii a introdus ornamente, grupuri de sunete de efect sonor expresiv, de o mare diversitate.



Cântărcți instrumentiști și diferite instrumente muzicale (în centru, viola). După o miniatură din sec. XI. – Biblioteca Națională, Paris.

În afară de aceasta, metoda sa de contrapunct instrumental – patru culegeri didactice pentru orgă: cele dintâi lucrări de acest gen – conține și trei preludii. Acestea sunt primele exemple cunoscute din istoria muzicii de asemenea compoziții, în formă liberă, servind ca parte introductivă a unei piese instrumentale (inițiale și vocale); dar care în secolele următoare se va dezvolta ca piesă autonomă, ilustrată fiind de mari compozitori, de la J.S. Bach până la Chopin, Debussy sau Skriabin.

MUZICA ÎN SOCIETATEA MEDIEVALĂ

Autorii medievali ai tratatelor de muzică își expun principiile, dar aproape niciodată nu vorbesc despre felul în care era executată și apreciată muzica la toate nivelele societății. Asemenea informații le-au transmis, în schimb, ascultătorii – cronicari sau oameni ai Bisericii, poeți sau autori ai romanelor din secolele XIV și XV.

Aceștia vorbesc despre menestrelii de origine socială foarte modestă; sau, despre cerșetorii orbi care, acompaniindu-se singuri cu lăuta, cântau prin târguri recitând atât de popularele *chansons de geste*. Unii menestreli – care probabil că învățaseră să cânte la instrumentele lor de suflat de la păstorii sau țăranii cântăreți din fluier și cimpoi – ajunseseră bogați, răsplătiți cu dărnicie de regi și mari seniori, care uneori îi însărcinau și cu mesaje importante[1], dăruindu-i – pentru a-i celebra în cântecele lor – cu bani și veșminte[2]. Aflăm, apoi că în sec. XIV existau și numeroase menestrele harpiste – la curțile din Burgundia, Lyon, Paris, Puy, etc. – care, în general, nu se bucurau de o prea bună reputație și stimă. – Jonglerii erau bine primiți, seniorii și doamnele lor îi ascultau cu cea mai mare plăcere, căci arta lor, precum și noutățile pe care ei le aduceau din ținuturi îndepărtate veneau să întrerupă monotonia vieții castelelor.

Auditorilor le făcea plăcere nu numai textul sau melodia cân-

1 Astfel, în 1340 regele Boemiei Carol IV de Luxemburg își trimite un menestrel la curtea regelui Franței să anunțe căsătoria sa cu Blanche de Valois. Dar menestrelii puteau fi însărcinați și cu misiuni de altă natură: se spune că, în 1385, regele Navarrei îl trimisese pe harpistul său englez Wautier să îi otrăvească pe prinții casei franceze...

2 La căsătoria sa, ducele Galeazzo Visconti a distribuit *giullarilor* adunați la Milano 7 000 de coți de stofă. În 1368, când fiul regelui Angliei s-a căsătorit cu fiica ducelui Milanului, prințul englez a dăruit muzicanților săi 500 de veșminte complete (cf. André Pirro).

tăreților, ci și iscusința lor de a imita cântecul diferitelor păsări. (Un poet și menestrel din sec. XIII de la curtea Flandrei compune chiar o *Misă a păsărilor*, imitând cântul ciocârliei, mierlei și privighetoarei!). Pe de altă parte, meșteșugarii iscusiți construiesc păsări artificiale: romanele medievale vorbesc despre aceste mecanisme ingenioase, putând să emită sunete asemănătoare celor ale unor păsări.

Nu numai menestrelii, ci și persoane de rang înalt cântau la anumite instrumente. În *Cântecul Nibelungilor* mulți eroi îl iau ca exemplu pe zeul Odin, considerat cel mai mare dintre cântăreți. Însuși împăratul Frederic II, regele Siciliei, era – ne informează cronicarul Salimbene – un priceput cântăreț și compozitor; iar fiul său Henric, regele Sardiniei, era de asemenea un *cantionum inventor*. Prințul Tristan – „care cânta la harpă mai bine ca oricine" – dădea lecții de muzică și Isoldei. În *Romanul Trandafirului* se spune că, grație cunoașterii muzicii, tinerii sunt mult ajutați în viață: ei pot „*moult avancier*". Și în sec. XIV, a cunoaște muzica era un merit în plus: iar un nobil, când se știa că este priceput în acest domeniu, avea cinstea de a fi chemat ca judecător la întrecerile muzicale.

Dar și femeile din acest timp, nu numai eroinele romanelor, învățau muzica. În această privință, în Italia secolului al XIV-lea practicarea muzicii era reglată în sensul că tinerele din familiile cele mai înstărite ale orașelor vor cânta cu vocea numai o dată pe zi „*una bella e onesta canzonetta*"; la instrumente, vor putea cânta numai la unul singur – fie la harpă, fie la violă; iar dacă într-o societate li se cerea să cânte, ele nu vor putea nicidecum să refuze!

Nu numai teoreticienii, compozitorii sau executanții cunoșteau vocabularul tehnic muzical, ci și mulți diletanți erau în stare să își exprime, în termeni adecvați, aprecierile asupra pieselor sau executanților. Cunoașterea principiilor muzicale era destul de răspândită; nu arareori textele poeților arată că autorii lor erau familiarizați cu terminologia tehnică muzicală. – Cu atât mai mult unii filosofi din sec. XIV (ca Nicolas Oresme), care în comentariile lor la traducerile unor opere de Aristotel discută despre acorduri, calitatea sunetelor, despre modurile dorian, lidian, frigian, ș.a.m.d.

Raporturile muzicii medievale cu societatea timpului atinge un punct de interes major odată cu afirmarea definitivă a „compozitoru-

lui de profesie". Aceasta – spre sfârșitul secolului al XV-lea, și după o perioadă îndelungată de evoluție.

Boethius precizase că *musicus* este numai cel care are cu muzica un raport intelectual; în schimb, cel care întreține cu muzica un raport material, își ia numele de la instrumentul pe care îl folosește – ca, de pildă, un *citharedus* cel care cânta la cithară[1]. Cinci secole mai târziu – dar tot sub influența opiniei lui Boethius – un compozitor este denumit după genul creației sale muzicale: un *organista* sau un *discantor* este cel care compune un *organum*, respectiv un *descantus*. – Când va apărea polifonia mensurală, activitatea de a compune va fi considerată o activitate intelectuală. Dar numai la începutul secolului al XIV-lea, teoreticianul Marchetto da Padova va distinge în mod clar între activitatea compozitorului și cea a unui executant; pentru ca termenul *compositores* să fie definitiv consacrat și introdus de Johannes Tinctoris (m. 1511) în *Deffinitorium musicae* – primul dicționar muzical.

În secolul al XIV-lea, compozitorii capătă conștiința că ei constituie o categorie clar definită de artiști, recunoscută ca atare de societate, și a căror activitate este în conexiune cu instituția în care sunt în mod stabil inserați: la Paris – un grup care își desfășura activitatea pe lângă catedrala Notre-Dame; iar celălalt grup – în serviciul bisericii palatului regal, Sainte-Chapelle. – În acest timp apar și „liste de muzicieni", iar compozițiile lor sunt acum semnate. Or, „indicarea numelui autorului, care va deveni un obicei tot mai frecvent, este fără îndoială un alt semn al importanței crescânde a figurii compozitorului ca individualitate creatoare și, în același timp, a operei ca produs original" (F.A. Gallo).

Când, în secolul al XV-lea, din Bologna, i se comandă unui muzician din Liège să compună o lucrare cu ocazia festivităților alegerii unui papă, apare clar o nouă caracteristică a compozitorului: profesionalismul. A compune muzică – ceea ce înainte fusese, mai ales, o activitate colaterală a serviciului de fiecare zi a unui canonic, capelan sau călugăr, – acum devine o activitate principală, care îi ocupa compozitorului tot timpul. El continuă, firește, să dețină un beneficiu ecleziastic – dar, în primul rând, având obligația de a preda compoziția și de a compune. – În felul acesta, compozitorul nu va mai fi legat neapărat de un anumit loc, ci se va putea transfera,

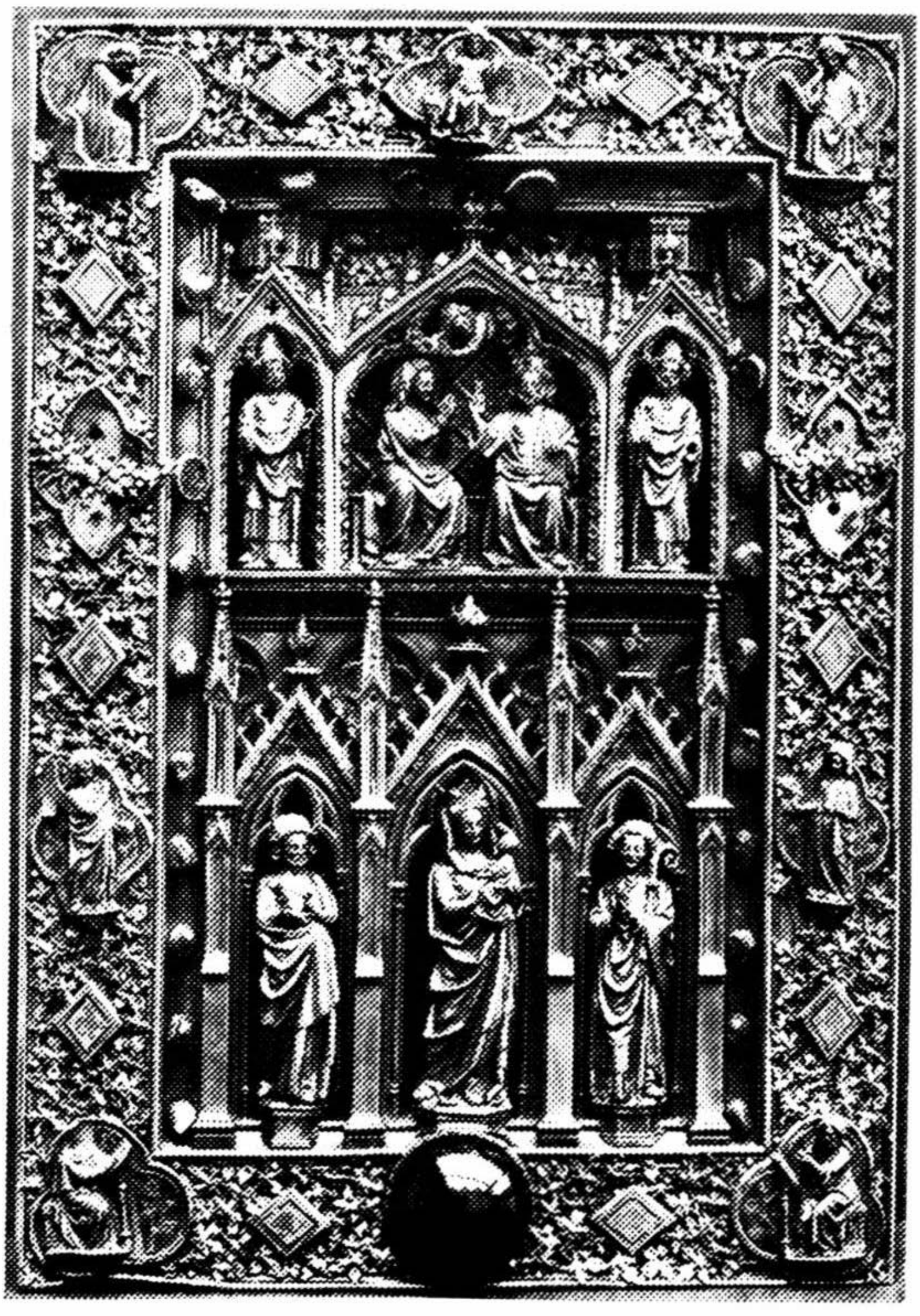
1 Instrument (mult folosit de anticii greci) cu coarde ciupite, în număr de 7 (în sec. VII, apoi de 11 și, în fine, de 15.

Statuia unui instrumentist. –
Din „Casa Muzicanţilor“ din Reims. Sec. XIII.

dacă dorea, în altă parte. Călătoriile a numeroşi compozitori francezi, flamanzi, germani, etc. în Italia, unde intrau – chiar pentru lungi perioade de timp – în serviciul papei, al prinţilor, al marilor seniori (din Italia – dar şi din alte ţări), este o dovadă peremptorie a unui statut de autonomie, a unei (relative) independenţe şi a profesionalismului compozitorilor.

Dar, chiar rămânând în propria lor ţară, sau pe lângă catedrala din oraşul lor, ei erau remuneraţi în calitate de experţi, de muzicieni specializaţi în compoziţie. Odată cu gloria celebrităţii la care ajung cei mai dotaţi dintre ei, apare şi ideea de universalitate a muzicii: ideea că lucrările lor sunt destinate şi aparţin întregii lumi. – Pe de altă parte, întrucât o compoziţie era privită numai ca o creaţie

„contemporană“ (sau, cel mult, ca fiind legată de „modelele“ generației precedente), compozitorul profesionist era solicitat întruna și obligat să creeze mereu o „musica nova“. În felul acesta, opera muzicală va rămâne un obiect izolat, foarte intim legată de momentul istoric în care a fost creată; iar autorul ei – fără să aibă conștiința unor strânse legături cu trecutul, și nici a unor clare perspective proiectate în viitor.



Copertă lucrată în argint.
Dintr-o mănăstire benedictină din Carintia. – Către 1270.

TEATRUL

Ereditatea romană • Teatrul în limba latină. Hroswitha • Poziția Bisericii față de teatru • Drama liturgică. „Miracolele" • Începuturile teatrului în limba poporului • Teatrul comic. Adam de la Halle • Moralități. Sotii • Farsele. „*Avocatul Pathelin*" • „Misteriile" • Teatrul religios în Anglia, Germania și Italia • Reprezentațiile. Aparatul scenic • Actorii • Confrerii teatrale • Concluzii. Influența teatrului medieval.

EREDITATEA ROMANĂ

Teatrul medieval (în sensul exact al termenului *teatru*, de sinteza a aproape tuturor artelor) nu este o continuare a teatrului Antichității latine. În schimb, cu teatrul grec prezintă mai multe analogii, esențiale: își are originea în ceremoniile cultice, era jucat cu ocazia unor sărbători religioase, spectacolul era precedat de un cortegiu care îl anunța, actorii aparțineau ambianței templului (respectiv, a Bisericii), centrul în jurul căruia evolua jocul era altarul, iar caracterul fundamental liric și muzical era de asemenea comun ambelor teatre. Fără a exagera prea mult apropierile[1], s-ar mai putea adăuga că atât în teatrul grec cât și în cel medieval se regăsesc piese cu sau fără prolog, scene în care un actor dialoghează cu un grup de coriști, sau și frecvente forme de stil (îndeosebi aliterații).

Dealtminteri, ultimele secole ale Imperiului nici n-ar fi putut transmite o ereditate care să fi fecundat teatrul secolelor următoare. Comediile lui Plaut și Terențiu, sau tragediile lui Seneca, erau demult uitate. Dar chiar și în trecut, dintre acești autori cel care se bucurase mai mult de favoarea publicului fusese Plaut: adică autorul ale cărui piese aveau valențe spectaculare superioare valorii lor literare. Or, spiritul roman aprecia infinit mai puțin decât grecii implicațiile filosofico-morale și valoarea literară a textului dramatic. Chiar în sec. I î.e.n., când la Roma se construiau primele edificii teatrale stabile, în piatră, – monumente menite în primul rând să glorifice prestigiul și bogăția orașului, deci să satisfacă orgoliul cetățenilor, – acestea vor adăposti, nu un teatru literar, ci spectacole populare de mimi și pantomimi; adică, spectacole artistic degradate și disprețuite de publicul cultivat. În acest gen de teatru antiliterar – care în Italia Centro-Meridională avea o foarte veche tradiție[2] –

1 Jules Combarieu menționează totodată și deosebirile: teatrul creștin nu celebrează – ca cel grec – manifestările forțelor vieții Universului; se îndepărtează de natură, substituind importanței fenomenelor cosmice ideile religioase; nu caută să propună soluții misterelor vieții; își deturnează privirile de la pământ – considerat loc al decăderii omului – spre cer; este preocupat numai de mântuirea sufletului; și, în sfârșit, nici nu manifestă un real interes estetic, asemenea teatrului grec.

2 Astfel erau cântecele *fescennine* (sec. VI î.c.n.) ale țăranilor din Latium, cu caracter satiric și, ca mod de exprimare, excesiv de licențioase. Sau, *atellanele* (sec. IV î.c.n.), scurte farse populare ale oscilor din Campania, cu sentențe exprimate în formă sarcastică, scene adesori obscene din viața de la țară, de obicei cu patru personaje. – Să amintim aici și *fliacii* („palavragii"), actori ambulanți care improvizau farse în piețe, îmbrăcați în costume bălțate și pe alocuri umflate, exagerând obscen unele părți ale corpului. (Actorii sunt adesori figurați pe vasele numite „flacice").

punctul de greutate îl constituia mimul: o prezență corporală care improvizează o bună parte a acțiunii, o prezență interesantă *în sine*, iar nu ca „purtătorul de cuvânt" al autorului unui text literar. „În această idee, de teatru ca pur spectacol, elementul portant al mașinăriei de comunicare devine în mod necesar actorul. Și *acesta* este factorul cel mai relevant al teatralității romane și, mai ales, al moștenirii pe care acesta îl va lăsa Evului Mediu" (Luigi Allegri).

Paradoxal este faptul – relevat și de marele adversar al spectacolelor și actorilor romani, scriitorul creștin Tertulian, – că actorul devine centrul organizării teatrale tocmai în momentul când poziția sa socială era mai depreciată, dezonorată și calomniată ca oricând. Pe de altă parte, însă, paradoxul este doar aparent, – căci publicul roman era mai pasionat ca oricare altul de orice spectacol: circul, luptele de gladiatori, cursele de care, naumahiile, vânătorile de fiare în arenă. Ca atare, și actorul devine figura centrală a unui spectacol, fie el recitator, improvizator, cântăreț, dansator sau mim.

După căderea Imperiului de Apus, în timpul dominației ostrogote din Italia acești actori își continuă reprezentațiile (iar în Bizanț, actorii profesioniști vor fi activi până la sfârșitul sec. VII); dar după invazia longobarzilor (568), la Roma nu se mai vorbește de spectacole teatrale. Edificiile teatrelor sunt abandonate și lăsate în ruină. Uneori mai este citit (și, eventual, imitat) Terențiu, – dar numai ca un exercițiu literar, în școli. Probabil că în sec. VI au mai apărut încă și spectacole vulgare, cu teme erotice și cu actrițe (confundate cu prostituatele). Cu totul sporadic mai sunt menționate, în sec. V, curse de care sau lupte de gladiatori cu fiare.

Tot ceea ce s-a transmis din teatrul roman și s-a păstrat de-a lungul Evului Mediu timpuriu a fost tradiția mimilor, a comedianților de bâlci care uzau de orice mijloace pentru a distra un public simplu, de rând.

TEATRUL ÎN LIMBA LATINĂ. HROSWITHA

Și totuși, se mai menținuse și o altă tradiție: aceea a teatrului unui clasic latin, citit și studiat în școli, prețuit pentru stilul său rafinat și adeseori imitat în compoziții destinate în general lecturii: Terențiu. Tradiția aceasta este ilustrată de prima personalitate feminină, nu numai a literaturii germane, ci a întregului Ev Mediu:

călugăriţa Hroswitha (cca 835 – cca 880) din mănăstirea Gandersheim[1].

De origine probabil nobilă, persoană cultivată, a studiat – pe lângă textele sacre şi literatura hagiografică – autorii latini clasici (Vergiliu, Terenţiu, Statius) şi creştini – Prudentius, Boethius. A scris opt poeme hagiografice (printre care şi cel despre Teofil, subiect reluat de Rutebeuf în „miracolul lui Teofil"), două ample poeme istorice în hexametri şi un număr de şase piese, câte rămăseseră şi de la Terenţiu – „model pe care eu mi-am propus să-l imit", mărturiseşte ea. „A imita" însemna însă pentru călugăriţa din Gandersheim a-l combate pe Terenţiu – care „descrie deplorabila nebunie a sufletelor ce se abandonează iubirilor neîngăduite" – şi a compune piese „care exaltă gloria sufletelor virtuoase". Şi într-adevăr, tot teatrul său este o glorificare a castităţii, a virtuţii tinerelor care, uneori cu preţul vieţii, rezistă ispitelor sau se căiesc şi revin pe calea dreaptă, – asemenea Mariei din *Abraham*, cea mai reuşită dintre cele şase piese.

Aceste mici piese moralizatoare, edificatoare, destinate lecturii (deşi se pare că ar fi fost şi reprezentate în cadrul mănăstirii), cu subiecte luate din surse hagiografice, nu sunt propriu-zis „drame", căci nici personajele nu se prezintă pe scenă într-o coliziune dramatică, nici dialogurile nu se desfăşoară aproape niciodată contrastiv. Acţiunea nu respectă regulile unităţii de loc şi de timp, abundând în disertaţii aride; acţiunea se desfăşoară cu o inocenţă serafică, departe de tensiunea adevăratelor pasiuni, cu o seninătate şi puritate evanghelică fără ecou în sufletul cititorului. Cu excepţia Mariei din *Abraham*[2], celelalte personaje ale Hroswithei sunt „figuri extatice", „creaturi virtuoase plasate în mod ideal în scenă, fără a intra în conflict decât cu fantoşe enorme şi groteşti". Dar ca structură, „Hroswitha adoptă deja tehnica ce va deveni caracteristică pentru întreaga dramă medievală şi derivatele sale: aceea a schimbărilor continui de scenă" (S. D'Amico).

Rămase simplu obiect de curiozitate şi erudiţie literară, fără a fi măcar menţionate în epocă, fără ecou şi fără o minimă influenţă,

1 Mănăstirea Gandersheim fusese fondată în 852 de ducele Liudulf de Saxonia, ca loc de educaţie şi de retragere a femeilor nobile din familia sa şi a împăraţilor Germaniei.

2 Anatole France – mare admirator al Hroswithei, căruia i se datorează reprezentarea piesei *Abraham* într-un renumit teatru de marionete din Paris – s-a inspirat din această operă (precum şi din *Paphnutius*, a aceleiaşi autoare) pentru romanul său *Thaïs* – din care derivă şi libretul dramei lirice omonime a lui Jules Massenet.

aceste piese au fost redescoperite abia pe la mijlocul secolului al XIX-lea și apreciate ca un document interesant și semnificativ pentru istoria dramaturgiei medievale.

Un număr apreciabil de comedii elegiace în limba latină au continuat să fie scrise în secolele XII-XIV, îndeosebi în Franța și Italia, bine primite în mediul școlar universitar (din care și proveneau în marea lor majoritate), îndeosebi în cel al goliarzilor, dar fără să fi fost reprezentate vreodată, după cum se presupune. – Între acestea, o mențiune specială merită comedia *Paulus*, a lui Pier Paolo Vergerio (1370-1414), compusă în 1390, pe când autorul studia la Bologna artele liberale, dreptul și medicina.

Vergerio ține și el să-l imite pe Terențiu, urmărind totodată – după cum precizează în subtitlu – „îndreptarea moravurilor tineretului". Un scop nu pe deplin atins, din moment ce această comedie de situații, descriind cu un umor volubil și o prea mare libertate de limbaj personaje și obiceiuri din viața cotidiană a timpului, se amuza să insiste asupra aspectelor și detaliilor prea indecente. Personajul principal – probabil însuși autorul – ezită între o viață austeră, de studiu, și tentațiile unei vieți de plăceri depravate, sfătuit fiind în mod diferit de cei doi servitori ai săi, dintre care cel ce îi dă sfaturi rele este și cel ce polarizează atenția și simpatia cititorului (sau spectatorului – căci comedia se putea foarte bine să fi fost și reprezentată), prin debitarea momentelor vesele și a amănuntelor picante.

Piesa lui Vergerio, aparținând categoriei de piese de tip „erudit" (de imitație clasică, modelele fiind Plaut și Terențiu, dar cu numeroase elemente din nuvelistica medievală), este dintre cele dintâi lucrări care reprezintă un tip nou: acela al unui teatru comic goliardic, scris într-o latină aproximativă, degradată, în care farsa folosește din plin procedeele bufonadei și ale parodiei agresive vizând persoane, realități și moravuri contemporane. Un teatru jucat de studenți în cadrul universităților din Bologna și Padova, precum și în biserici[1], care a deschis imediat drumul triumfal al comediei

1 „În tot timpul Evului Mediu au avut loc în biserici, mai ales cu prilejul sărbătorilor din decembrie, manifestări de carnaval asemănătoare Saturnaliilor, în care clericii își permiteau tot felul de libertăți, dansând, mascându-se, costumându-se și nesocotind să ajungă până la scandal și orgii. Goi, sau travestiți în femei, seminariștii dansau pe altare și alegeau pe „episcopul nebunilor" (...) În acele zile aveau loc cântece, excese și desfrânări de tot felul (...), în ciuda repetatelor prohibiții din partea Bisericii (...) Se admitea în mod tacit că desfrâul studențesc trebuie tolerat (...) Din această împrejurare s-au născut primele texte comice ale teatrului italian" (Vito Pandolfi).

umaniste, cu *Philodoxus* al lui Leon Battista Alberti (1426), *Poliscena* lui Leonardo Bruni 1423), *Chrysis* a lui Enea Silvio Piccolomini (1444) și *Isis* a lui Ludovico Ariosto (1444). Opere de un interes teatral propriu-zis mai redus, dar documente de o certă semnificație culturală, marcând în același timp legăturile teatrului cu experiențele medievale și tranziția spre noile forme ale Renașterii.

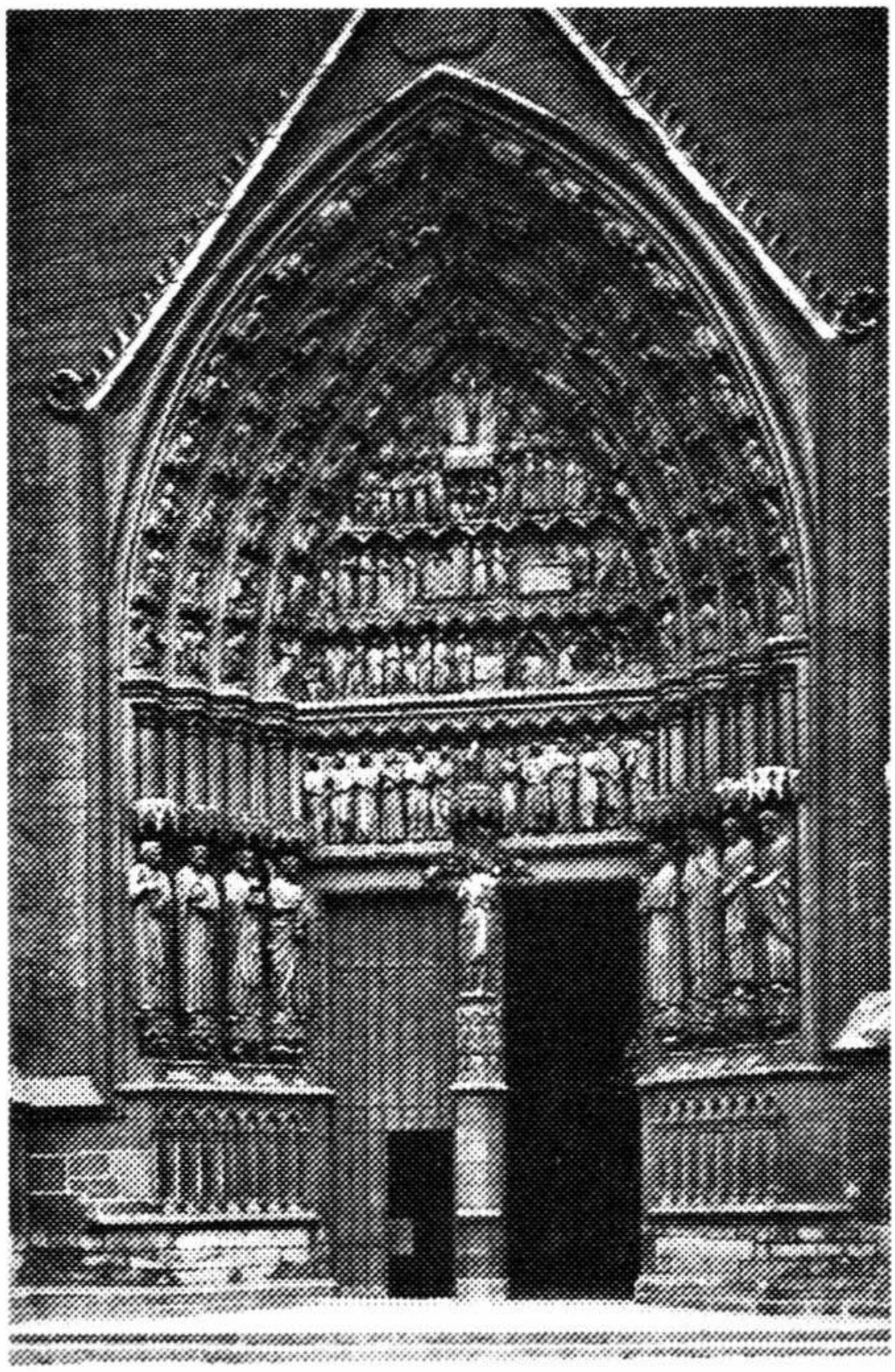
POZIȚIA BISERICII FAȚĂ DE TEATRU

Marii scriitori antici au condamnat atât spectacolele din timpul lor, cât și pe actori – *histriones*. Horațiu deplângea prevalența punerii în scenă a spectacolului, asupra textului literar; Cicero, de asemenea; iar Seneca – deplorabila luptă de gladiatori, „crudă și inumană".

Urmând aceeași linie, nici scriitorii creștini – între alții, Augustin și Lactanțiu, – nu fac o deosebire între teatru și alte spectacole. Tertulian le condamnă în bloc, întrucât „la originea lor se află totdeauna idolatria", continuându-se ca prin intermediul lor să fie venerați zeii păgâni. Rareori este condamnată și dramaturgia, – și de obicei pentru textul scenelor triviale reprezentate. La aceasta, se adăuga disprețul profund pentru *histriones*, pentru profesiunea și pentru conduita lor morală lamentabilă. (Profesiunea care era degradată și prin prezența constantă a femeilor-actrițe, asimilate – pe drept sau pe nedrept – cu prostituatele).

Lactanțiu, apoi, condamnă teatrul pentru comportamentul mulțimii la orice spectacole, în general[1]; iar Ieronim, pentru că vizionarea acestora ar deschide drum liber viciilor în sufletele spectatorilor. Augustin face o distincție netă între dramaturgie și spectacol, apreciind spectacolele care au la bază un text literar scris. Mai pertinentă este observația lui Ioan Hrisostomul: pretinzând că este altceva decât ceea ce este, transformându-se pe scenă în altcineva decât cel ce este în realitate, actorul „minte", se afișează în

1 Condamnarea de către Biserică a spectacolelor, serbărilor și riturilor necreștine se considera a fi cu atât mai necesară cu cât adeseori acestea aveau loc chiar în biserici. La începutul secolului al VII-lea, Conciliul din Auxerre stabilea că „nu sunt îngăduite în biserici coruri de laici sau cântece femeiești, nici să se țină ospețe". Iar în 826, Conciliul din Roma constată că sunt unii oameni, mai ales femei, care în zilele de sărbătoare vin (în biserici) pentru a dansa, a cânta cântece obscene și a se comporta ca păgânii". – Pe de altă parte, deși erau oficial condamnate de Biserică, serbările și spectacolele populare (*ludi*) erau adeseori nu numai tolerate, ci chiar organizate – firește, în sens creștin, și conduse chiar de cler.



„Portalul Fecioarei" – catedrala din Amiens. Sec. XIII. –
Fațadele domurilor constituiau fundalul ideal al reprezentării misteriilor.

spectacol numai pe sine, ținând să-și arate capacitățile de a se substitui unei alte persoane, de a o imita – și, deci, de „a minți". – Observația aceasta a lui Ioan Hrisostomul este interesantă tocmai pentru că se apropie surprinzător de mult de adevăratul și definitoriul caracter *teatral* al actorului și al jocului actoricesc.

Cu toate aceste condamnări și rezerve de principiu, teatrul medieval – atât cel religios cât și, indirect și implicit, cel laic – s-a născut și s-a dezvoltat în ambianța și sub auspiciile Bisericii. În prima sa fază – chiar în cadrul liturghiei; care, prin însăși natura sa – simbolică și ceremonială – conținea elemente de teatralitate.

Dealtminteri, premisele teoretice, care justifică această teatralitate sacră, fuseseră formulate chiar de Părinții Bisericii. Aceștia condamnau teatrul *rău*, teatrul nociv sub raport moral și religios, dar în același timp contemplând mental și dorind fierbinte un teatru *bun*, folositor sufletului creștinului. Tertulian, în tratatul său contra spectacolelor păgâne *De spectaculis*, vorbește de „spectacolele

creștinilor, – sfinte, eterne, accesibile tuturor /../ Dacă scena delectează, în schimb noi /creștinii/ avem din belșug o literatură, o poezie, o filosofie, o muzică, un cânt, – iar nu povești (*fabulae*), ci fapte adevărate, nu intrigi neverosimile, ci realitățile cele mai simple". Cu alte cuvinte, tot atâtea elemente care pot alcătui, pentru ochii minții și ai sufletului, un adevărat teatru: „Dacă sufletul vrea să și le reprezinte, le avem ca și cum le-am vedea în fața ochilor". – Iar Augustin: „Acestea sunt spectacolele folositoare, binefăcătoare, care construiesc, nu care distrug; sau, mai bine zis, care distrug și totodată construiesc: distrug zeii din trecut și edifică credința în Dumnezeu cel adevărat și etern. Să nu credeți, fraților, că Dumnezeu ne-a lăsat fără spectacole. Dacă n-ar fi fost vorba de un spectacol, oare voi v-ați fi adunat azi aici?"

Așadar: dând spectacolului – inclusiv teatral – un sens și o finalitate edificatoare, și înțelegând să-l aducă, să-l pună în serviciul său, Bisericii nu îi mai rămânea decât să găsească modalitatea practică de a-l transpune din planul ideal, pur mental-spiritual, în planul vizual, încadrându-l în teatralitatea preexistentă a ritualului liturgic[1].

DRAMA LITURGICĂ. „MIRACOLELE"

Pentru a satisface gustul unui public totdeauna atras de diferite forme de spectacol, mai întâi au fost introduse în ritualul liturgic acele amplificări muzicale care erau tropii. Apoi, un scurt ceremonial urma să ilustreze semnificația anumitor sărbători – în primul rând a Paștilor și Crăciunului. Aceasta s-a petrecut în primele două sau trei decenii ale secolului al X-lea, într-o mănăstire dominicană (probabil St. Benoit din Fleury-sur-Loire). Cel mai vechi manuscris – provenind de la mănăstirea St. Gall – consemnează un scurt dialog, de numai trei fraze, între cei doi îngeri și cele trei Marii venite la mormânt să-l caute pe Iisus și cărora îngerii le spun că înviase.

1 Ceea ce nu s-a petrecut însă fără opoziții și rezistențe – chiar mult mai târziu, în sec. XIII, și venind chiar din partea unor spirite atât de luminate ca Robert Grosseteste. Considerând că un act ritual creștin când devine „teatru" – cum se întâmplase demult, la acea dată, cu drama liturgică a „miracolelor" – nu se deosebea de teatralitatea păgână și deci trebuia condamnat la fel ca aceasta, episcopul de Lincoln scria preoților săi: „Clericii fac, după cum am aflat, și anumite jocuri (*ludi*) pe care le numesc miracole; și alte *ludi* de primăvară sau de toamnă (...) Faceți în așa fel încât vă stă în putință, și miracolele și *ludi* mai sus-amintite să fie stârpite".

Această primă atestare a unui nucleu de *text* dramatic este dublată de un alt document (datând din 965-975) care, repetând textul menționat mai sus, confirmă – printr-o amplă și detaliată descriere – existența la această dată și a unei puneri în scenă în condițiile unui adevărat *spectacol*[1], și deci a apariției unei „drame liturgice" în Occident. Aceste două pagini din scrierea *Regularis Concordia* a benedictinului englez (apoi beatificat) Ethelwold pot fi considerate primul text din istoria teatrului conținând precise indicații regizorale. Cu aceasta, drama liturgică – prima formă quasi-completă, deși embrionară, de teatru medieval – și-a făcut apariția, cu toate elementele spectacologice indispensabile: loc scenic amenajat, public, text, cânt, schița unei acțiuni, dialog dramatic, convenție simbolică teatrală (crucea semnificând trupul celui înmormântat), personaje distincte, joc actoricesc, o succesiune de scene – cu intrările și ieșirile personajelor, – costumație (stihar, patrafire albe), cortină (vălul acoperind mormântul) și chiar elementele de recuzită (cădelnițe, ramura de palmier). – În primul rând, este acum definitiv fixată figura *actorului*: care nu mai este cel ce povestește ceea ce i se întâmplă unui personaj (real sau legendar), ci unul care „se *identifică* cu personajul și *acționează* substituindu-i-se" (J. Combarieu).

În același fel este integrată liturghiei și reprezentarea dramei Nativității. De astă dată, acțiunea se amplifică cu alte episoade (întâlnirea celor trei regi magi cu Irod, uciderea pruncilor, perindarea profeților, etc), în timp ce încep acum să se introducă elemente profane și vesele.

Drama liturgică s-a bucurat de o largă difuziune și un extraordi-

1 „Într-o parte a altarului, unde se va afla o adâncitură, să fie așezată o imitație a Mormântului, acoperită de jur-împrejur cu un văl (...) Doi diaconi să înainteze purtând crucea, pe care o vor înfășura într-un lințoliu, și să o poarte cântând cânturi religioase (...) Să lase Sf. Cruce acolo până în noaptea Învierii (...) În ziua de Paște paraclisierii vor lua de acolo crucea și o vor duce într-un loc potrivit (...) Apoi, patru călugări să îmbrace alte veșminte; dintre aceștia, unul în stihar, să intre ținând în mână o ramură de palmier și să se oprească, tăcut, lângă Mormânt. Apoi, vor veni ceilalți trei, cu patrafire albe și cădelnițe, apropiindu-se încet de mormânt, ca și cum ar căuta ceva, căci totul este făcut spre a reprezenta îngerul așezat pe marginea Mormântului și cele trei femei venite să ungă trupul lui Iisus cu mirodenii. Deci când cel șezând îi va vedea apropiindu-se pe cei ce par a căuta pe cineva, el să intoneze cu o voce surdă și blândă: *Quem quaeritis?* (= „Pe cine căutați?"); iar ceilalți trei să răspundă la unison: „Pe Iisus din Nazaret"; și el să replice: „Nu este aici; a înviat, așa cum a prezis. Duceți-vă și vestiți că a înviat din morți". Ascultând atunci de această poruncă, cei trei călugări se vor întoarce către cor, glăsuind: „Alcluia, Hristos a înviat", etc. (Cit. de G. Cohen).

nar succes[1]. Subiectele, dezvoltate în mediul școlilor mănăstirești și episcopale, erau luate din viața lui Iisus și a unor sfinți. Personajele evocate – și distinct individualizate – erau interpretate de preoți, diaconi, călugări sau școlari (inclusiv personajele feminine), iar replicile erau angrenate într-un adevărat dialog dramatic.

Ca structură, către jumătatea secolului al XII-lea s-a ajuns la o notabilă varietate de genuri: dramă simbolică, melodramă, feerie, comedie lirică. Textul – în latină – era totdeauna în versuri. (În mod excepțional, replicile erau repetate și în dialectul local). Cântul interpreților urma melodiile rituale (gregoriene sau în stilul muzicii mensurale), dar în care interpreții exprimau uneori și emoții firești – de mânie, de ură, de teamă, de durere. În unele drame erau introduse și părți cântate de instrumente. – Interesant de notat este și faptul că într-o dramă liturgică din sec. XII, *Convertirea apostolului Pavel*, acțiunea se deplasează în șase spații de joc diferite: a apărut așadar încă de pe acum – și încă în spațiul restrâns al unei biserici – principiul juxtapunerii decorului scenic, principiul scenei *simultane*, caracteristic teatrului medieval.

ÎNCEPUTURILE TEATRULUI ÎN LIMBA POPORULUI

În a doua jumătate a secolului al XII-lea, spiritul laic se afirmă mai hotărât – pentru a triumfa apoi în secolul următor – prin inserarea în textul latin a unor părți tot mai ample (*farcitura*) în limba națională (îndeosebi în Germania), printr-un ton și un limbaj popular, precum și prin introducerea unor personaje secundare, profane (soții, ostași, vânzători de mirodenii, etc.).

Textele sunt însoțite de didascalii (în limba latină), sau sunt precedate de indicații de punere în scenă; scenă care devine din ce în ce mai complicată și mai realistă, necesitând meșteșugari specializați pentru a o monta. Ceea ce a avut loc nu în spațiul prea redus al corului sau navei, ci în afara edificiului: sub porticul unei catedrale, pe terasa ori în piața din fața bisericii. (Apoi, pe scene montate în piața mare a orașului, sau în sala de reuniuni a unei corporații). În fine, evoluția în amploare a spectacolului continuă și în direcția sporirii considerabile a numărului personajelor; încât, rolurile înmulțindu-se mereu, acestea nu vor mai putea fi susținute numai de clerul bisericii, ci va fi nevoie să se apeleze și la călugări și la coriștii catedralei.

---

1 Spectacolul scurt al Învierii este atestat de cele nu mai puțin de 224 manuscrise diverse ca text, care încă în 1924 erau deja cunoscute.

Giovanni Pisano: „Naşterea lui Iisus", basorelief de marmură de pe amvonul domului din Pistoia (Toscana). Sec. XIII.

De la sfârşitul secolului al XII-lea datează – păstrată într-un singur manuscris – una din primele opere dramatice într-o limbă naţională, *Jocul lui Adam*. (În dramaturgia medievală, termenul „joc" are sensul de „piesă", „spectacol", „reprezentaţie"). Numai cornurile şi cânturile profeţilor sunt aici în limba latină; dar şi acestea sunt însoţite de parafraze în franceză.

Istorisirea „păcatului originar" începe cu încercarea neizbitită a diavolului de a-l ispiti pe Adam (episod inventat, inexistent în *Biblie*) şi cu un dialog al acestuia cu Eva, în care cei doi vorbesc cu o savuroasă naturaleţe, – întocmai ca doi soţi ţărani sau orăşeni francezi. „Acest dialog între Adam şi Eva, primul dialog de importanţă istorică universală dintre un bărbat şi o femeie, se reduce la o acţiune de cea mai simplă realitate cotidiană"; încât, deşi solemn episodul apărea ca fiind luat din viaţa obişnuită de fiecare zi, – în care Adam vorbeşte şi reacţionează aşa cum ar face orice francez de rând aflat în rândurile spectatorilor. Deşi spectacol semiliturgic, scena astfel schiţată, tonalitatea ei şi limbajul folosit sunt pur populare. În felul acesta, elementul cotidian realist[1] marchează

1 Deja în sec. XII, erudita Herrade abadesa din Landsberg, deplângea faptul să reprezentaţiile semiliturgice deveniseră „grosolane". – Dealtfel, elementul cotidian realist este esenţial, prezent şi în alte domenii ale culturii medievale, – în literatură, hagiografic, miniaturi, sculptură, xilografii, ş.a.

începuturile redeșteptării unui realism popular adeseori crud (dealtminteri, apreciat și de clerul inferior) care va înflori în misterii și în farse prin limbaj și prin numeroase episoade sau momente picante, grotești, grosolane, chiar obscene, lărgind astfel considerabil spațiul variat și policrom rezervat reprezentării vieții contemporane.

Pentru teatrul medieval – și, în general, pentru istoria teatrului european – momentul acesta de început al *secularizării* tematicii religioase are o semnificație și importante consecințe pentru viitor. (Observarea conștientă și critică a vieții era dealtminteri în tradiția mimului antic, rămasă vie în conștiința populară și înafiara liniei oficiale a Bisericii). Tendința – anacronistă – „de a transfera evenimentele într-o lume și în condiții de viață contemporane corespunde acestei secularizări". Totuși, „o secularizare adevărată va subintra numai când cadrul va fi distrus, când acțiunea laică va deveni independentă; cu alte cuvinte când acțiunile umane vor fi reprezentate în mod serios în afara istoriei universale creștine determinată de păcatul originar, de patimile lui Iisus și de Judecata de Apoi; când alături de aceasta, ce pretinde a fi singura adevărată și validă, va începe să se întrezărească o altă posibilitate de concepție și de reprezentare a unor fapte omenești" (E. Auerbach).

Alte două opere jalonează acest drum al secularizării, al laicizării progresive a tematicii și modului de reprezentare a teatrului religios: *Jocul Sfântului Nicolae* (text cerut probabil de un colegiu sau de o confrerie religioasă pentru a fi jucat cu ocazia sărbătorii acestui sfânt) și *Miracolul lui Teofil*; ambele aparținând genului „miracol", întrucât subiectul ilustra o minune, săvârșită de Fecioara Maria sau de un sfânt.

În *Jocul Sf. Nicolae*, Jean Bodel[1] reia subiectul (amplificându-l mult) unor vechi compoziții, în limba latină, care celebrau minunile

1 Poet, truver și menestrel din importantul centru negustoresc și meșteșugăresc Arras – totodată și centru al unei intense activități culturale și artistice, Jean Bodel (m. 1210) este și autorul unui poem epic celebrând victoria lui Carol cel Mare asupra saxonilor (*Chanson des Saisnes*), precum și al unui emoționant poem în 40 de strofe, intitulat *Congé*, în care poetul, așteptând să fie internat într-o leprozerie (unde a și murit) își ia rămas bun de la prietenii și concetățenii săi din Arras. Poemul, evocând cu o grea melancolie momentele fericite din viața poetului, a fixat definitiv un motiv literar și o tradiție literară – aceea a confesiunii unui poet așteptându-și moartea – care, după poemul *Căința* al lui Rutebeuf, și-a găsit expresia cea mai profundă în *Testamentul* lui Fr. Villon. – Bodel este și autorul unor *pastourelles* (se pare că și al unor amuzante *fabliaux*, în număr de șapte), într-una din care apare cuplul Robin – Marion, reluat peste o jumătate de secol în comedia lui Adam de la Halle.

acestui sfânt, apărător împotriva hoților. Într-o luptă contra sarazinilor creștinii sunt învinși, scăpând cu viața numai unul singur; adus în fața regelui păgân el îi vorbește de puterea Sfântului Nicolae de a păzi sau de a face să fie regăsite lucrurile furate de hoți. Neîncrezător, regele, după ce îl întemnițează pe creștin, vestește că tezaurul său va fi lăsat fără pază. Hoții fură comoara, se duc într-o cârciumă unde și-o împart, după care adorm. Rugat fierbinte de creștinul întemnițat să îi vină în ajutor, Sf. Nicolae li se arată în somn hoților, conjurându-i și convingându-i să restituie comoara. Impresionat, regele îl eliberează pe creștin, se convertește la creștinism împreună cu emirii săi, – și piesa se termină prin intonarea unui *Te Deum laudamus*.

Finalul, precum și elogiul spiritului religios de cruciadă, sunt singurele elemente (dar exterioare) care leagă piesa de tradiția dramei liturgice. (Dealtfel, este aproape sigur că spectacolul n-a avut loc nici în biserică, nici în fața portalului, ci într-o sală). Acțiunea este în general statică; dar scenele de pe câmpul de bătălie, din închisoare și mai ales din cârciumă – cu mulțimea de cheflii, jucători de zaruri, olăcari, slugi, scamatori de bâlci, hoți, cu toții vorbind jargonul lor pitoresc, – transformă radical *Jocul Sf. Nicolae* dintr-o dramă religioasă într-o piesă profană.

O jumătate de secol mai târziu, *Miracolul lui Teofil* al truverului Rutebeuf reia legenda de origine bizantină[1], răspândită din Bizanț, Italia și Franța până în Flandra, Germania și Spania.

Teofil este un preot din Cilicia, deținând o înaltă funcție ecleziastică, de care a fost privat de către noul episcop. Pentru a-și recâștiga favorurile și beneficiile, ambițiosul preot căzut în dizgrație acceptă – la îndemnul vrăjitorului evreu Salatin – să își vândă sufletul diavolului, revoltat că Cerul nu îi face dreptate:

Vai! Vai! Al lumii Împărat,
Vezi cât de mult nu te-am uitat,

1 Apărută – în prima transcriere cunoscută – în sec. VI la Eutichios (m. 582) și tradusă de un diacon napolitan către 876, legenda figurează și în culegerea hagiografică bizantină *Menologios*, a logothetului Simeon Metaphrastos (sec. X), – sursa călugăriței Hroswitha și a aproape tuturor victilor de sfinți apărute în Evul Mediu, atât occidental cât și oriental. După Hroswitha, legenda a fost tradusă în limba germană veche în sec. XII. În Franța, a fost versificată de Gautier de Coincy (sursa probabilă a lui Rutebeuf); iar în Spania, în *Miracolele Fecioarei* a lui Gonzalo de Bereco (sec. XIII) și în *Cânturile Sf. Maria* ale regelui Alfons X. Legenda a continuat să fie tratată în compoziții teatrale până în sec. XV.

Că mi-am tot dat și-am dat mereu
Acelora care-o duc greu!
Iar eu un bob n-am de prisos!
Avea dreptate, când m-a scos
Episcopul din slujba mea
Și-mi mai și spuse: „Dusu-s-a!"
Acum sunt singur-singurel,
Căci boarfe de n-aș fi vândut,
Eu mort de foame-aș fi căzut.
Ai mei pe unde-or apuca?
Știu! Dumnezeu nu-i va scăpa!
Iar Dumnezeu? Ce-i pasă lui?
La alți durerea să mi-o spui.
Pe surdu-l face! Și așa
N-aude de obida mea,
Iar eu mă strâmb în fața lui!

(Trad. de Ion Marin Sadoveanu)

Teofil reintră într-adevăr în grațiile episcopului și în posesia tuturor beneficiilor, comportându-se lamentabil față de toți – așa cum îi poruncise diavolul. În cele din urmă, căindu-se și cerând ajutorul Fecioarei, aceasta îi smulge diavolului contractul semnat de Teofil, care este astfel salvat. – Și aici, Rutebeuf este înainte de toate un poet, și cele mai frumoase versuri ale miracolului sunt asemenea celor din această invocație de un lirism pur:

Sfânta mea regină,
Frumoasă Virgină,
Doamnă-a îndurării
Și a luminării,
La nevoi privește
Și ne mântuiește.
Cel care-ți închină
Inima-i deplină
Rază de iertare, –
Va avea prin tine
Bucurie mare.
Fântână de rouă –
Fericire nouă –
Fiul tău din ceruri
Roagă-l pentru mine!

(Trad. I.M.S.)

Asemenea celorlalte „miracole“[1], și cel al lui Rutebeuf urmărește edificarea moral-religioasă a spectatorilor; dar alături de această finalitate, peripețiile foarte variate, scenele de viață orășenească și țărănească, amănuntele din viața de fiecare zi, personajele luate din lumea celor de jos, cu felul lor propriu de a gândi, de a simți și de a vorbi, „miracolele“ fac trecerea, în multe privințe, spre teatrul de mare spectacol al perioadei următoare, – al „misteriilor“ din secolul al XV-lea.

TEATRUL COMIC. ADAM DE LA HALLE

Elementele comice – care s-au introdus în miracole, așa cum mai târziu vor pătrunde și în misterii – se vor separa și, într-un târziu, se vor constitui în compoziții distincte ca gen, în comedii propriu-zise, începând din a doua jumătate a secolului al XIII-lea. (În general, în arta medievală nu se pot stabili limite tranșante între sacru și profan, elementele se întrepătrund adeseori, cum am văzut, de pildă, în sculptură). Primele manifestări de acest fel au apărut la Arras și Toumai, în Picardia, regiune cu o dezvoltată viață urbană și totodată binecunoscută pentru spiritul satiric și verva sa comică. Autorilor originari din Arras – oraș care avea și o foarte activă confrerie de jongleri – li se datorează cele mai vechi piese comice.

Primul autor francez de comedii este Adam de la Halle (m. cca 1288)[2]. *Jocul Armindenului* are un caracter autobiografic: acțiunea se petrece în Arras, comedia a fost reprezentată cu ocazia bâlciului anual din acest oraș și care avea loc la Arminden, sărbătoarea populară din ciclul agrar celebrând venirea primăverii, iar personajul principal este însuși autorul. Dar poetul lărgește mult cadrul acțiunii, introducând personaje, scene și chiar o figurație. Adam se prezintă pe scenă vorbind la persoana întâi, îmbrăcat ca student, împărtășindu-și spectatorilor intenția de a părăsi orașul și soția, pentru a-și continua studiile la Paris. (Într-o lungă tiradă face un portret al soției descriindu-i amănunțit grațiile fizice de odinioară, acum ofilite!). Tatăl său nu vrea să îi dea banii necesari, pretextând că e

1 Biblioteca Națională din Paris posedă manuscrisele a nu mai puțin de 40 de *Miracole ale Maicii Domnului*.

2 Supranumit „Adam Cocoșatul“, sau „Cocoșatul din Arras“, – deși nu avea acest defect fizic, cum susține chiar el într-un poem. Datele biografice sunt, în parte, deduse din *Jocul Armindenului*. Exilat un timp la Douai, intră apoi în serviciul contelui Robert II d'Artois, însoțindu-l în campania din sudul Italiei. Spre a delecta curtea, scrie aici *Jocul lui Robin și Marion*. Moare la Napoli, probabil în 1288.

bolnav; un medic în trecere prin oraș îi pune diagnosticul: suferă – asemenea multor burghezi din oraș, denunțați de doctor pe nume – de boala avariției. Apar, succesiv, o femeie (Dame Douce, care vorbește despre purtările urâte ale soților din oraș), un călugăr aducând moaște care vindecă de boala prostiei (și căruia îi sunt recomandați spre tratament alți orășeni); apoi, un menestrel, un grup de cheflii, un nebun însoțit de tatăl său (debitând vorbe alandala și grosolane despre bigamia clericilor). După această revistă satirică a moravurilor localnicilor apar trei zâne ale primăverii, în cinstea cărora se așterne o masă sub frunzar[1], fiind acum amintiți seniorii din Arras, pe care „Roata Norocului"[2] i-a înălțat sau i-a coborât. Noaptea Armindenului e pe sfârșite și odată cu răsăritul zorilor se termină și feeria. Călugărul se trezește și cu toții se duc la cârciumă (aici se introduce un alt episod comic, dintre călugăr și cârciumar) – și cu această scenă piesa se încheie.

Acțiunea nu este unitară și coherentă; *Jocul Armindenului* însă valorează literar și amuză prin acest „amestec de satiră politică, de lirism, de vis și de fantezie" – care lui Gustave Cohen îi evocă (păstrând proporțiile) numele lui Aristofan, Shakespeare și A. de Musset. Totul, într-o suită de scene nu lipsite de un comic burlesc (dus până la limita obscenității), în care se introduce însă și poezia legendei populare, și prospețimea, vivacitatea, realismul viziunii, și brioul dialogului, precum și inserarea în text a cântecelor, melodii compuse chiar de autor.

Adam de la Halle are și meritul de a fi reînnoit, lărgit și dramatizat genul liric bine cunoscut încă din Antichitate, al *pastourelei*.

Jocul lui Robin și Marion aduce în scenă – agrementând acțiunea cu cântece populare (mai mult sau mai puțin prelucrate de autor) din diferitele regiuni ale nordului Franței – o grațioasă păstoriță, inteligentă, spirituală și cochetă, Marion, îndrăgostită de păstorul Robin. Un cavaler mergând la vânătoare îi face curtenitor avansuri, pe care Marion le respinge, reverențios dar ferm. Încercările cavalerului se repetă, vrea să o răpească, Robin – poltron – n-o apără, Marion se reîntoarce între prietenii săi păstorii; vin și iubitele lor, cu toții petrec cântând și dansând; lupul răpește o oaie, Robin o

1 În franceză *feuillée*; de unde și titlul piesei – *Jeu de la Feuillé*.

2 *Roue de Fortune* – mânuită de zeița „oarbă și surdo-mută", Fortuna; motiv des reprezentat de miniaturiștii secolelor XIV și XV.

salvează, petrecerea continuă, se pregătește un ospăț la iarbă verde; perechile de îndrăgostiți plănuiesc să se căsătorească, Robin se duce să aducă muzicanți cimpoieri – și piesa se termină cu o însuflețită farandolă.

Subiectul este cel al oricărei *pastourelle*, cele câteva peripeții sau intrările și ieșirile din scenă ale personajelor dau prea puțină variație acțiunii; dar reprezentarea peisajului, a tipurilor, a obiceiurilor, glumelor și limbajului țăranilor este adevărată, fără o alterare idealizatoare convențională. Începând cu prezența păstoriței Marion (o anticipare – s-a spus – a personajelor feminine ale lui Marivaux) și terminând cu melodiile dansurilor, totul creează o atmosferă de bună dispoziție și de prospețime, – în această prefigurare a operei bufe, în această primă „operetă" din istoria muzicii.

MORALITĂȚI. SOTII

Genul „moralităților", care s-a bucurat de o favoare cu totul deosebită a publicului din secolele XV și XVI, nu poate fi definit precis nici sub raportul conținutului, al subiectului, al structurii dramatice, și cu atât mai puțin orientându-ne după denumirea sub care sunt prezentate aceste comedii. Piese catalogate (sau subintitulate) ca „miracole" sau ca „misterii" au toate caracterele unei „moralități"; în schimb altele, deși intitulate „moralități", sunt de fapt adevărate „sotii" sau chiar farse. Totuși, în general nota definitorie constă – cum indică însăși denumirea genului – în lecția morală, edificatoare. De regulă abstracțiile și personajele alegorice sunt prezente, dar pot și lipsi. În primul caz, „moralitățile" sunt de obicei reci, aride, obscure și plicticoase; cele mai multe prezintă însă un real interes prin caracterul lor comic, sau patetic, satiric sau politic. În jumătatea a doua a secolului al XV-lea se reprezentau și moralități cu subiecte din istoria contemporană; ceea ce de fapt marca faza de decadență a genului.

Printre primele „moralități" – dacă nu chiar prima, datată fiind din jurul anului 1200 – este cea a truverului Courtois din Arras (intitulată *Lai de Courtois*). Este o adaptare a parabolei Fiului risipitor: neputând suporta munca grea din gospodăria părinților săi, Courtois se hotărește să-și părăsească familia; pleacă, se oprește la o cârciumă, unde este jefuit, după care este silit să se facă porcar; până când, dezamăgit, se reîntoarce la casa părintească. – Acțiunea se desfășoară într-un ritm viu și aproape în întregime sub formă de dialoguri. Nu este vorba, totuși, de o lucrare propriu-zis teatrală, ci

de o compoziție destinată a fi recitată și mimată de un singur actor (sau jongler).

În stil pur de „moralitate" (dar catalogată – cf. G. Cohen – în seria misteriilor profane și într-un registru patetic se prezintă *Istoria Griseldei*, de un autor necunoscut, adaptată pentru scenă în 1395 și reprezentată cu mare succes de confreria renumiților *Clercs de la Basoche*. Legenda Griseldei aduce unul din motivele cele mai delicate, mai duioase și mai des tratate din literatura medievală (fără a lipsi nici din cea modernă)[1]. Marchizul de Saluzzo ia în căsătorie pe fiica unui biet țăran, Griselda. Pentru a-i proba supunerea și devotamentul marchizul o supune la cele mai grele încercări: îi ia copiii, o repudiază, o trimite acasă la părinți într-o stare jalnică, apoi o reia ca servitaore a unei prințese – pe care o prezintă ca fiind noua lui soție. Fără să se revolte nici o clipă, Griselda acceptă totul cu o impresionantă resemnare. Mișcat de devotamentul ei, marchizul îi redă copiii și Griselda își reia locul în casa, în familia și în inima marchizului. – Piesa este remarcabilă prin autenticitatea expresiei și abilitatea tehnică a autorului anonim; iar privită în cadrul evoluției teatrului medieval, importanța sa constă în caracterul ei integral laic și lipsit de orice intervenții supranaturale.

În secolele XV și XVI „moralitățile" abundă; uneori servesc ca interludii, integrate în misterii. Numărul personajelor crește, ajungând ușor până la 50. *Omul păcătos* (1494) are 62 de personaje; *Omul drept și omul de lume* – 80 de personaje și 30.000 de versuri. (Dar unele au doar 4 personaje, sau chiar 3). Ca structură, prevalează moralitatea alegorică, tratând temele cele mai diverse[2].

---

1 Pentru prima oară legenda apare într-un *lai* de Marie de France, reluată fiind apoi de Boccaccio într-o nuvelă din *Decameron*. Autorul moralității din sec. XIV o redactează după traducerea în limba franceză a textului, în latină, a lui Petrarca. – În Spania, apare în teatru, în opere moralizatoare și în romanțe populare; în Germania a fost reluată de Hans Sachs; în Anglia, de Th. Dekker; în Franța, de Ch. Perrault; în Italia, într-un libret de Carlo Goldoni; iar în literatura modernă, de G. Hauptmann în drama omonimă. De asemenea, în numeroase drame muzicale – de Al. Scarlatti, Ant. Vivaldi, Jules Massenet, ș.a.

2 Uneori cele 4 personaje sunt abstracțiuni: Fiecare, Mulțimea, Timpul; altcori, numai 3: Totul, Nimic, Fiecare. Într-o piesă, cele 4 personaje sunt Stomacul, Picioarele, Inima și Capul. Iar într-o altă moralitate „sanitară" – *Condamnarea Ospățului*, cu 39 de personaje, compusă de medicul lui Ludovic XII, doctor în dreptul civil și canonic – printre personaje sunt: Apoplexia, Epilepsia, Pleurezia și Hidropisia; servitorii credincioși sunt: Leacul, Pilula și Clistirul; în timp ce înalții sfetnici ai regelui sunt Hipocrate, Galenos, Avicenna și Averroes... Succesul piesei a fost atât de mare încât principalele scene au fost reproduse de faimoasele tapiserii din Nancy (cf. G. Cohen).

Pagina de titlu a unei moralități. (o ediție din sec. XV). – Biblioteca Méjanes, Aix-en-Provence.

Numeroase sunt moralitățile cu subiect religios; dar relativ mai numeroase (aproape un sfert din cele 65 catalogate de Petit de Julleville) sunt cele politice sau polemice – contra aristocrației, a reformatorilor, a clerului, a abuzurilor justiției sau a oamenilor Bisericii, și chiar contra regelui Carol VI și a curții sale. – Cu varietatea sa de teme, de subiecte și de procedee dramatice, genul moralităților se apropie cel mai mult de teatrul nostru de azi.

O mare și îndelungată popularitate – timp de două secole, până către 1600 – a cunoscut genul *sotiilor* („nebunii" – *soties*), comedia a cărei idee de bază este că „lumea e pe dos", că întreaga lume este o împărăție a nebunici. (Noțiunea în sfera căreia intră o serie de vicii: prostia, vanitatea, viclenia, abuzurile, falsitatea, răutatea, ambiția bogății și a puterii, etc., pe care *sotia* o satirizează ridiculizând-o).

Se cunosc peste 30 de sotii. Primele texte datează de la mijlocul secolului al XV-lea; originile genului însă, mult mai îndepărtate, sunt legate de proverbele, vorbele anapoda, ironiile, glumele sarcas-

tice sau licențioase, debitate în mediul popular la felurite întruniri și petreceri – ca, de pildă, în timpul carnavalului. Multă vreme acest material comic, incoerent, eterogen, amorf, era lăsat pe seama improvizației unor comedianți ambulanți pentru a atrage publicul la alte spectacole prezentate în piață. Abia în sec. XV sotia a căpătat forma unei compoziții dramatice datorită unor clerici – tineri cu școală, veseli și petrecăreți, care se amuzau să-și dea numele de „nebuni" sau „proști" (*fous, sots*) – constituiți în confrerii de natură corespunzătoare.

Asemenea unei moralități – dar mai puțin decât aceasta – și sotia se folosește de alegorii personificate. Ceea ce o caracterizează în primul rând este că rolurile principale sunt încredințate acestor „nebuni" sau „proști" (de unde, și denumirea pieselor), urmașii mimilor antici și ai comedianților ambulanți, care la anumite date ale anului – îndeosebi la așa-numita „Sărbătoare a Nebunilor" – erau tolerați de autoritatea ecleziastică să se producă și în biserici cu tot felul de bufonerii, ironii și glume grosolane. Alteori, la „Sărbătoarea Măgarului" (aluzie la acest personaj animal care este menționat în diferite episoade biblice), apăreau pe străzi, în piețe și biserici, îmbrăcați excentric, în costume vărgate și cu mânecile crăpate, cu pantaloni strâmți mulați pe piele, în mână cu un sceptru, iar pe cap – de obicei ras – cu un capișon de postav cu urechi lungi de măgar; o costumație ce le permitea să se dedea comicăriilor de tot felul și unor aluzii satirice îndrăznețe, chiar bufone sau indecente. Acești actori diletanți, tineri nu lipsiți de cultură, se grupau în asociații sau confrerii; cea formată din clericii din mediul Parlamentului și al Palatului Justiției din Paris – tineri avocați și notari, ajutoare de procurori, secretari, grefieri, portărei, copiști, mici funcționari de tot felul – era cea care în sec. XVI, având în frunte pe Prințul Proștilor (parodia și caricatura erau procedeele lor favorite), au ajuns să monopolizeze reprezentarea sotiilor în capitală. În provincie, asemenea asociații – sub nume diferite – se întâlneau în toate orașele mai importante.

Sotia se confundă adeseori cu moralitatea sau cu farsa și prin destinația ce i se dădea – de preludiu, interludiu sau completare finală a unui misteriu. De multe ori însă constituia partea principală (dacă nu chiar exclusivă) a spectacolului, având până la zece personaje și o dimensiune de 1600 de versuri, sau chiar mai mult. Structura sa labilă, de improvizație, îi permitea ideal să includă cu ușurință aluziile, ironiile, sarcasme sau vehemente atacuri satirice;

Xilogravură reprezentând personaje alegorice din sotia „Jocul Prințului Proștilor". – Dintr-o ediție din sec. XV. Biblioteca Méjanes, Aix-en-Provence.

motiv pentru care genul sotiilor a fost ținut sub strictă observație de autorități. Henric IV va interzice mai târziu, orice aluzii politice pe scenă. – În schimb Ludovic XII (în timpul domniei căruia sotiile au cunoscut o perioadă de mare prosperitate) s-a servit – spre a influența opinia publică – în politica sa contra papei Iuliu II de o asemenea piesă: este opera cea mai cunoscută a genului de sotie, *Jocul Prințului Proștilor și a Mamei Proasta* a lui Pierre Gringoire (cca 1475–1538), spectacol dat în 1512. Personajele (alegorice) – printre care chiar regele și exponentul papalității, cardinalul Della Rovere – sunt angrenate într-o virulentă satiră a situației politice din Franța și alte țări.

În această formă a sa și cea mai caracteristică, a satirei, sotia a fost cultivată în mod cu totul deosebit în Franța (unde reminiscențe se percep, peste veacuri, în șansonetele politice și în revista de cabaret). În alte țări – în Anglia, în Flandra, – a continuat să fie jucată de menestreli cu ocazia unor festivități private. În Germania,

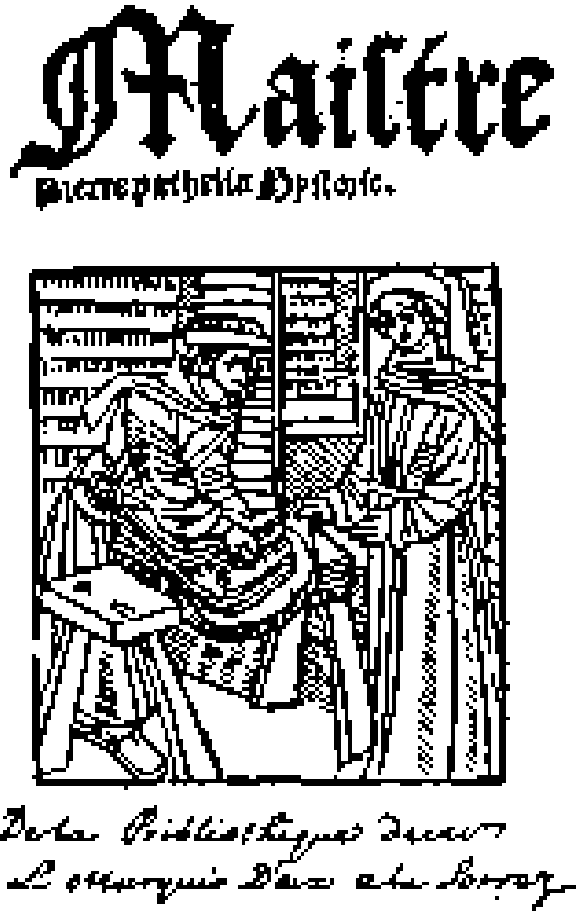
„farselc de carnaval" (*Fastnachtspiele*) – care vor marca un punct culminant cu *Corabia Nebunilor* a lui Sebastian Brand – se aseamănă prea puțin cu sotiile. În Spania, unul din fondatorii teatrului spaniol, Torres Naharro, compune asemenea *introitos* burlești ca prologuri ale unor piese mai ample. – Figura „nebunului" (căruia sub această mască i se permite – presupunându-se că nu trebuie să fie luat în serios – să spună lucruri îndrăznețe) va apărea frecvent – ca personaj secundar și de un comic grosolan – în misterii; de asemenea, la curțile regale sau princiare; pentru ca în cele din urmă să devină – în spectacole pur teatrale – bufonul din comedia italiană sau *clown*-ul din teatrul englez[1].

FARSELE. „*AVOCATUL PATHELIN*"

După cum sotiile nu pot fi ușor distinse de moralități, nici farsele nu pot fi totdeauna deosebite nici de sotii, nici de moralități: unele împrumută denumirile altora. Pe de altă parte, farsele amintesc *fabliaux*-urile, fiind însă de o vervă comică mult superioară acestora. În orice caz, ceea ce le este comun, propriu și definitoriu este faptul că farsele exclud orice intenție moralizatoare, precum și personajele alegorice. „În adevărata sa esență, farsei îi place să spună lucrurilor pe nume, fără să îi pese de simboluri. Ea se complace în lumea celor de jos, a oamenilor simpli și modești, dar nu pentru a trezi compătimirea față de ei. Se delectează cu festele și strengăriile pungașilor și înșelătorilor isteți, îi ia peste picior pe preot și pe morar – și mai cu seamă nu contenește să aducă pe scenă trioul soțului, soției și amantului. Răutățile, perfidia și încăpățânarea femeii: iată tema sa favorită" (Lucien Foulet).

Cele aproximativ 120 de farse care s-au păstrat arată o apropiată înrudire a genului, cum spuneam, cu cel al *fabliaux*-urilor, adresându-se aceluiași public popular amator de asemenea glume și

1 Pentru a da o idee cât mai concludentă despre bogăția și varietatea teatrului comic medieval, să mai amintim alte două genuri foarte populare: cel al „predicilor vesele", parodii grotești ale textelor și ale unor personaje biblice (în care apar Sf. Hering, Sf. Jambon, Sf. Cârnat, Sf. Strugure, etc); și cel al „monoloagelor dramatice" (de fapt, în formă de dialog, dar rostit de un singur actor cu variații de voce, mimică și gesticulație), care se apropie de genul sotiei. De apologia (comică) a nebuniei și nebunilor din aceste monoloage își vor aminti și Erasm în *Elogiul nebuniei*, și Sebastian Brand în *Corabia Nebunilor*, în timp ce pe eroul celui mai reușit monolog dramatic care s-a păstrat, *Arcașul din Bagnolet* – o reeditare a ostașului fanfaron și poltron – îl va cita Pantagruel, personajul lui Rabelais.



Pathelin în prăvălia postăvarului Guillaume.
Xilogravură din ediția lui Morion de Malaunoy. Sec. XV.

preferând același subiect. Elemente de farsă nu lipsesc nici în *Jocul Arnindenului*; dar prima farsă cunoscută – datând din jurul anului 1280 – este *Băiatul și orbul*, în care cinicul, bețivul și avarul cerșetor orb este păcălit de servitorul său. Din sec. XVI s-au păstrat peste o sută de farse, cu personaje în general incisiv desenate, și în care sunt satirizate sau persiflate aproape toate categoriile sociale, morale și profesionale: nobilii, preoții, călugării și călugărițele, negustorii, avocații, medicii – adevărați sau șarlatani, – cârciumarii, servitorii, bolnavii închipuiți, fanfaronii și poltronii, îndrăgostiții naivi sau seducătorii experți, soții zgârciți, autoritari, geloși sau nătângi, și mai ales soțiile viclene și infidele; o galerie interminabilă de siluete și o lungă serie de scene populare sau burgheze, constituind un interesant documentar de moravuri. – Înaintea lui Molière, scriitori cunoscuți din sec. XVI, persoane cu o rafinată cultură ca Marguerite de Navarre sau Clément Marot au cultivat și ei genul farsei.

Cea mai reușită farsă, singura care are într-adevăr o valoare literară certă și totodată capodopera teatrului comic francez (până la

Molière) este farsa *Avocatul Pathelin*, compusă de un autor normand anonim[1] în 1464; prin urmare, la o dată când numai în Normandia se numărau nu mai puţin de 339 de avocaţi. Farsa care îi ridiculiza şi satiriza îşi putea deci găsi aici cea mai largă audienţă. Subiectul era interesant, episoadele se succed aducând surprize, iar acţiunea se desfăşura – de-a lungul celor aproximativ 1600 de versuri – într-un ritm alert.

Avocatului Pathelin îi merg prost afacerile, nu are clienţi, nu are bani, soţia sa Guillemette se plânge:

Murim frumos şi fain de foame,
Iar straiele ni-s numai scame
Rău roase; şi nu ştim nici noi
Când o s-avem iar foale noi.

Dar şiretul avocat găseşte soluţia: se duce la negustorul Guillaume, ia şase coţi de postav, îi spune că nu are banii la el, îi promite că i-l va plăti acasă şi îl invită la cină. Cei doi soţi pun la cale păcălirea negustorului. Când postăvarul se prezintă, avocatul se preface că e foarte bolnav, că aiurează, că îl vede pe doctor, soţia spune că e la pat de şase săptămâni; negustorul îşi reclamă banii, nu mai ştie ce să creadă, bănuieşte că este victima unei halucinaţii; pleacă, revine din nou, Pathelin continuă să aiureze vorbind anapoda în alte limbi, postăvarul îşi închipuie că diavolul, ca să-l ispitească, venise în prăvălia lui luând chipul avocatului.

Acasă, un alt necaz îl aşteaptă: ciobanul său îi omorâse şase oi, stăpânul îl dă în judecată, ciobanul se duce la avocatul Pathelin cerându-i să-l apere. Acesta îl învaţă o şiretenie: la proces, să se prefacă mut şi la toate întrebările să răspundă numai printr-un behăit. La tribunal, avocatul şi clientul său se prefac că nu se cunosc şi că Pathelin doar îl asistă pe judecător. Negustorul, surprins că îi găseşte aici şi pe cioban şi pe clientul său neplatnic, la întrebările judecătorului încurcă întruna cauzele, trecând mereu de la oi la postavul neplătit (scena judecăţii este de un comic irezistibil), în timp ce ciobanul nu răspunde la întrebări decât printr-un „bee!":

POSTĂVARUL: *Cum ziceam, luase*
– Ajung la miezul faptei – şase
Coţi daţi de mine... Cum s-ar spune

1 Un medievist de prestigiu, Jean Deroy (vd. *Bibliografia*) propune ipoteza că autorul farsei ar fi François Villon, care ar fi şi autorul altor patru farse anonime, – precum şi a monologului comic *Arcaşul din Bagnolet*; ipoteză pe care, la noi, o susţine Romulus Vulpescu.

Guillemette (soţia) şi Pathelin. –
Xilogravură din acceaşi ediţie, din sec. XV.

Oi... Vai, mesire, iertăciune!
Magistrul ăsta drăgălaş
Păstoru-adică, pe imaş,
Chiar şase scuzi de aur bun
Să vin să-i iau mi-a spus... Vă spun
Că sunt trei ani, ba şi mai bine,
De când păstorul şi cu mine
Ne-am înţeles, la oi să-mi fie
Străjer, dar fără viclenie,
Nici pagubă să mi le pască...
Şi-acum nu vrea să recunoască
Nici bani şi nici postav, nimic!
Magistrul Pathelin, cum să zic,
Pungaşul – mă tundea de lâna
Oiţelor, şi cu-anasâna,
Chiar sănătoase, le pălea,
La mir lovindu-le, colea,
Cu bâta-n creier, ca să moară...
Când cu postavu-mi subţioară
O şterse şi-o luă la treapăt
Şi-mi zise că, de vreau să capăt
Cei şase scuzi, în casa lui...

JUDECĂTORUL: *Nici cap nu e, nici coadă nu-i*
În tot ce-ndrugi, s-ascunzi minciuna.

Ce-nseamnă? Ba dai zor cu una,
Ba turui alta. Şi, de aia,
Se-ncurcă toată dăndănaia!

Ciobanul, dovedindu-se mut şi debil mintal, este achitat; dar când avocatul îi cere onorariul cuvenit, îi răspunde tot cum îl învăţase Pathelin: printr-un behăit. Şi astfel, şiretul avocat este la rândul său păcălit:

PATHELIN: *Eu mă credeam ăl mai al dracu'*
Dintre coţcarii cei mai cei:
Geambaşi şi negustori de piei
De cloşti şi de gogoşi – înfaptă,
Plătind peşin la Sfântu-Aşteaptă:
Şi-o mârlă de cioban mă-ntrece!

(Traducere inedită de Romulus Vulpescu)

În această antrenantă comedie de moravuri şi de caractere toate personajele au o vie realitate scenică. Succesiunea momentelor este de o naturaleţe perfectă, situaţiile captivează interesul şi curiozitatea, ritmul acţiunii este susţinut cu o remarcabilă artă, – totul dovedind priceperea de adevărat om de teatru a autorului[1]. Ideea centrală a piesei – a vicleniei şi înşelătoriei – este transpusă în mediile cele mai diferite – a negustorilor, a ciobanilor, a tribunalelor; obiectivul satirei rămâne însă îndreptat asupra justiţiei şi a mediului avocaţilor.

Farsa *Avocatul Pathelin* – care, până în sec. XVI inclusiv, a cunoscut mai multe imitaţii – nu face abuz nici de grosolănii, nici de jocuri de cuvinte; iar elementul erotic – atât de obişnuit farselor – este complet absent. Totul este condus cu o artă simplă şi fină, bazată pe o penetrantă observare a realităţii. Încât (remarca G. Cohen), se înţelege de ce marele realist al secolului următor, Rabelais, a găsit în această comedie un model pentru un personaj binecunoscut al romanului său: ingeniosul Panurge este „ descendentul autentic al lui Pathelin şi predecesorul lui Figaro".

„MISTERIILE"

Epoca misteriilor – secolele XIV şi XV – este perioada impetuoasei dezvoltări a vieţii municipale; fapt care va face ca şi

1 Ca joc de scenă, caracterele, *qui-pro-quo*-urile şi alte situaţii ale acestei farse, dau actorilor – dacă este reprezentată azi – posibilităţi foarte variate şi de un efect comic de calitate.

„Judecata de Apoi": basoreliciul portalului occidental al bisericii Sainte-Foy din Conques pare a fi o transpunere a unei scene dintr-un mister sacru. - Către 1130.

teatrul religios să nu mai rămână exclusiv sub auspiciile și autoritatea Bisericii, iar reprezentațiile sale să fie organizate de asociații culturale (ca acele *puys* din nordul Franței) și în special de confrerii – independente sau pe lângă corporații – sprijinite și de conducerea orașelor.

Ca text, un „mister"[1] se deosebește de un „miracol" prin aceea că, în locul unei intervenții supranaturale, acțiunea este exclusiv și pur umană, prezentând și personajele sacre – Iisus, Fecioara Maria, etc. – în aspectele lor reale, pământești. Apoi: spre deosebire de miracole care se opreau numai asupra momentelor nașterii și învierii lui Hristos, misteriile vor reprezenta un moment nou: cel al crucificării – asupra căruia se va concentra aproape în întregime interesul emotiv al autorilor și spectatorilor. Patosul suferințelor fizice și morale, patimile lui Iisus și durerea mamei (cultul Fecioarei a luat un mare avânt tocmai în sec. XIV) vor fi cele două elemente mereu prezente în misterii. Deplasarea centrului de interes din domeniul abstract teologic al dramei liturgice asupra acestor aspecte concret umane, precum și considerabila amplificare a acțiunii – cu episoade emoționante, cu ample desfășurări epice, cu intercalarea unor scene de destindere, de viață cotidiană, comice sau grotești – la care se adăuga, bineînțeles, realismul, amploarea, fastul reprezentației, explică popularitatea extraordinară și îndelungată pe care au cunoscut-o aceste spectacole. Nu numai orașele mari, ci foarte adeseori chiar

1 Cuvântul nu derivă din lat. *mysterium*, ci – prin contracție – din *ministerium* (care în franceză a dat *métier* și *ministère*); însemnând deci esențialmente „funcție", „acțiune", „reprezentație". Termenul se va aplica în exclusivitate unui gen dramatic anumit abia în jumătatea a doua a sec. XV; dar, izolat, va fi atestat pentru prima oară în acest sens în 1374.

și orașele cele mai mici țineau să organizeze asemenea manifestări grandioase.

Dintre textele misteriilor franceze care s-au păstrat[1], cele mai importante sunt – cu titlurile indicând orașele unde au fiost jucate – *Patimile din Arras*, *Patimile din Paris* și *Patimile din Angers*.

Primul, atribuit lui Eustache Marcadé[2], este un lung poem dramatic de 25.000 de versuri (reprezentarea dura patru zile consecutiv), cu un abuz de tirade lungi, incluzând și câteva episoade din evangheliile apocrife, precum și un lung episod (lipsit în alte misterii) de pedepsire a iudeilor vinovați de crucificarea lui Iisus. Fără să se remarce printr-o bogată imaginație, opera lui Marcadé a servit ca un model imitat de multe ori. În schimb, numeroase sunt scenele realiste, în care și limbajul devine prozaic, sau chiar vulgar. Iată în ce termeni se prezintă curtezana Maria Magdalena:

Am carnea, brumă de fântână,
Și albă sunt, ca și o zână.
Sunt înflorită ca o floare...
Dar eu mă dau la orișicare.
Să vină toți, să nu se teamă,
La trupul meu doar să ia seamă,
Căci orișicine-l vrea, îl are!
Eu nu-s făcută de vânzare,
De aur și de-argint nu-mi pasă...
Unul mă ia, altul mă lasă!

(Trad. I.M.S.)

Capodopera genului este cea intitulată *Patimile din Paris*, de Arnoul Greban[3], teolog erudit, poet de remarcabil talent, organist al

1 Numărul lor trece de 60 (cf. P. de Julleville); sau 400 – după J. Combarieu; care însă, fie că se referă la totalul celor scrise – și în majoritate pierdute, – fie că include în această cifră și miracolele; foarte multe din acestea având într-adevăr – înafară de titlu – toate caracterele unui misteriu.

2 Călugăr și judecător ecleziastic la mănăstirea Corbie (m. 1440), denunțat ocupanților englezi ca „trădător" și întemnițat pentru scurt timp, s-a stabilit apoi la Paris. Poet, autor al unor poeme morale, licențiat și doctor în teologie, a fiost numit administrator (*receveur*) al universității din Paris, pe care a reprezentat-o la Conciliul din Bourges din 1438.

3 N. cca 1420-1470. Magistru în arte și doctor în teologie al universității din Paris – unde a condus corul și școala catedralei Notre-Dame, și unde a compus marea sa operă pentru a fi reprezentată de faimoasa *Confrerie a Patimilor*, – Arnoul Greban s-a retras apoi la Mons, unde a fiost numit canonic. A colaborat cu fratele său Simon la *Misteriul Actelor Apostolilor*.

catedralei Notre-Dame, compozitor și organizator de spectacole teatrale. Fără a ține să inoveze, el urmează – uneori chiar prea îndeaproape – planul, încadrarea evenimentelor și textul misteriului lui Marcadé. Asemenea acestuia, *Patimile* lui A. Greban încep cu un preludiu, pornind de la Adam și Eva; după care, numeroasele episoade din viața lui Iisus se succed de-a lungul celor aproape 35.000 de versuri, – reprezentarea durând patru zile. (Prolixitatea și incoerența – la care se adăuga adeseori vulgaritatea detaliilor și a limbajului – erau proprii genului misteriilor). În modul de o subtilitate scolastică de a trata temele teologice legate de episoadele biblice prezentate se revelează erudiția autorului – care ținuse cursuri la facultatea de teologie a universității din Paris. Sub influența lecturii *Meditațiilor* lui Bonaventura, poetul-teolog imaginează și scene neatestate în *Noul Testament* – ca cea în care Fecioara Maria cu presimțirile ei de mamă, încearcă să-l oprească pe fiul său să meargă să petreacă Paștele la Ierusalim:

O, rogu-mă, iubite Fiu,
Plecat aș vrea ca să te știu
Din blestemata de cetate
Cu vrăjmășii nenumărate
În care-un om nu ai aflat.
De-ar fi să mori înfometat,
De-ar fi să pieri, ei te-ar lăsa
Fără de ochi, pe-obida ta.
Cu toți aici sunt înrăiți
De fariseii-afurisiți
De-a căror gânduri mă-nfior:
Trădarea-i meseria lor!
Dacă vreodat' s-ar întâmpla
Și-n mâna lor tu vei cădea,
Cin' să te zmulgă de la ei?
Poporului să nu i-o cei!
Tot natul e înfricoșat
De fariseu-nveninat.
Abate-ți calea, Fiul meu!
Îndură-te de plânsul greu
Al mamei care te-a făcut
Și nu te vrea de ei pierdut!

(Trad.I.M.S.)

Pe lângă spectaculozitatea episoadelor și a punerii lor în scenă, *Patimile* lui Arnoul Greban își datorează extraordinarul lor succes

public – și aprecierile superlative ale criticii moderne – și unor scene de o emoționantă căldură umană și de o intensă vibrație lirică, în general rară în misterii, – ca în scena despărțirii și a ultimei convorbiri dintre îndurerata mamă presimțind dramaticul sfârșit al fiului său și resemnarea senină a acestuia[1].

Patimile din Angers – o adaptare a misteriului lui Arnoul Greban – este opera medicului și poetului Jean Michel[2]. Suprimând prea lungul prolog – pe care predecesorii săi Marcadé și A. Greban îl considerau necesar – acțiunea începe cu momentul botezului lui Iisus. În schimb, numeroasele adaosuri – o predică inițială de o mie de versuri, dezvoltarea unor motive abia schițate de ceilalți înaintași, includerea unor tradiții extracanonice, etc. – au dus dimensiunile dramei până la un număr de 65.000 de versuri[3]. Această amplificare enormă este operată de autor în scopul creării de surprize și a impresionării publicului (incestul lui Iuda, nebunia fiicei canaaneencei posedată de diavol, ș.a.m.d.), precum și al accentuării – prin anacronism – a realismului vieții cotidiene (un personaj biblic merge la vânătoarea cu șoim însoțit de haita sa de câini, curtezana Maria Magdalena își primește clienții în văzul publicului, ș.a.).

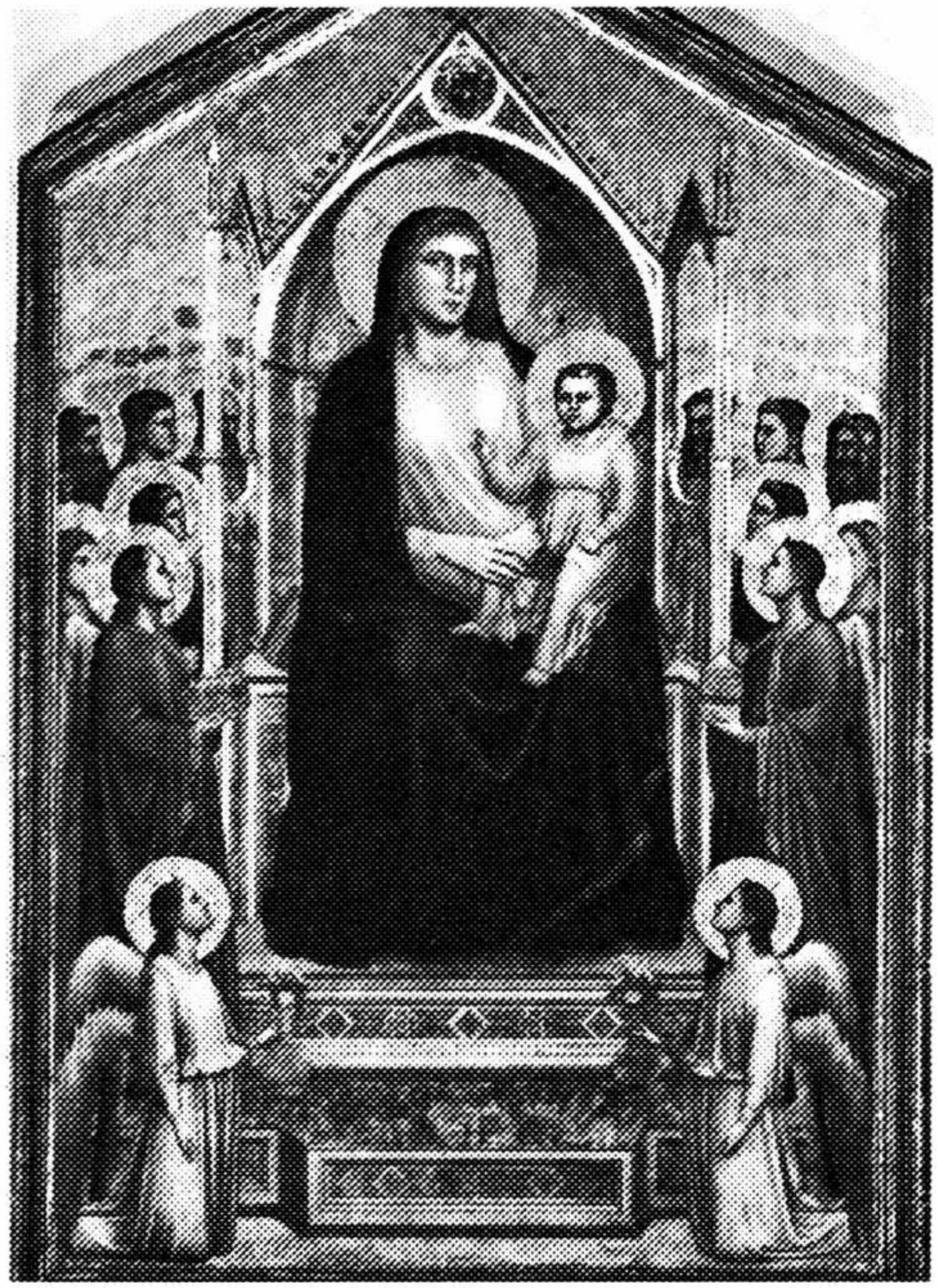
În plus, scenele cu diavoli se multiplică, spre distracția spectatorilor; și tot în scopul satisfacerii gustului acestora (mentalitatea omului medieval prezintă adeseori contradicții surprinzătoare!) Iisus este torturat pe scenă cu o atrocitate care întrece felul de tratare a acestui episod în alte misterii. Totuși, pe lângă asemenea elemente care invadează – mai mult ca în alte misterii – domeniul celor de ordin religios, ceea ce a asigurat marea popularitate a operei lui Jean Michel și a făcut ca *Patimile din Angers* să rămână un model definitiv este și simplitatea, naturalețea desăvârșită a dialogurilor. Vorbind cu cei din jurul ei, Maria Magdalena îi întreabă despre Iisus:

MARIA MAGDALENA: De el veşti multe am aflat!
Dar, spune-mi drept: e-adevărat?
Atât de seamă om să fie?

1 Vd. traducerea în I.M. Sadoveanu (Cf. *Bibliografia*).

2 Cca 1430-1501. Autor şi al unui *Misteriu al Învierii lui Hristos*, de peste 20 000 de versuri, jucat la Angers şi a cărui reprezentare dura trei zile. I se atribuie şi un *Misteriu al Răzbunării lui Iisus Hristos* (al pedepsirii duşmanilor săi).

3 Pentru comparație, amintim că *Iliada* lui Homer are circa 16 000 de versuri, hexametri dactilici.



În această celebră capodoperă a lui Giotto, Fecioara nu mai este o abstractă figuraţie simbolică, ci o adevărată prezenţă umană. – Gall. Uffizi, Florenţa.

Ce face el?

GEDEON: *Minuni, o mie!*
În calea lui, numai minuni!
El vindecă pe cei nebuni;
Pe muţi îi face să vorbească;
Pe surzi s-audă; să privească,
Pe orbi; ologii să pornească!

MARIA MAGDALENA: *Dar e şi-o-nveselire mare*
În vorba lui?

TUBAL: *Firește!*

MARIA MAGDALENA: *Care?*

TUBAL: *În orice om e-nveselire*
Primind prea dulcea lui vorbire!

MARIA MAGDALENA: *Dar cum e? Spunem-mi cum arată?*

HABACUC: *E drept şi-nalt, dintr-o bucată,*
Cuminte, calm, acelaşi, rece!

MARIA MAGDALENA: *Bine legat?*

GEDEON: *Fălos, cât zece!*

MARIA MAGDALENA: *Obrajii?*
TUBAL: *Îi sunt prelungi şi moi.*
MARIA MAGDALENA: *Şi vârsta lui?*
HABACUC: *Treizeci şi doi!*
MARIA MAGDALENA: *Şi părul? Barba?*
HABACUC: *Mătăsoase,*
Şi lungi, cu valuri, şi frumoase.
MARIA MAGDALENA: *Şi pielea lui?*
GEDEON: *E aurie,*
Cu roşu şi cu umbre, vie!
MARIA MAGDALENA: *Iar ochii?*
TUBAL: *Limpezi, ca şi luna /.../*

(Trad. I.M.S.)

Pasiunea maselor pentru acest tip de spectacole – şi care aveau în compoziţia lor elemente atât de eterogne şi de profund contradictorii – se revelează şi în cazul *Misteriului Faptelor Apostolilor* al canonicului[1] Simon Greban (la care a colaborat, cum am spus, şi fratele său Arnoul). De dimensiuni gigantice – 62.000 de versuri şi 494 de personaje[2], – opera prezintă momente din viaţa apostolilor, încadrate în tablouri de viaţă şi de moravuri populare, alternând cu scene de torturi, de execuţii capitale şi cu numeroase scene din Infern. Spectacolul, repetat de-a lungul anilor în mai multe oraşe, a provocat – în 1541, când a fost prezentat la Paris – în noile împrejurări politice, reacţia autorităţilor civile; de asemenea, şi a cercurilor ecleziastice, în cadrul cărora atât catolicii cât şi protestanţii şi-au manifestat deschis ostilitatea (din scrupule religioase, dealtminteri opuse). Momentul a însemnat începutul sfârşitului teatrului religios în Franţa, interzis de Parlament în 1584.

TEATRUL RELIGIOS ÎN ANGLIA, GERMANIA ŞI ITALIA

Genurile dramatice constituite, modelele urmate şi operele cele mai reprezentative ale teatrului medieval au fost create în Franţa, de

1 Interesant de reţinut este şi faptul că progresiva laicizare a teatrului religios – prin tot mai masiva introducere de elemente profane care dezechilibrau considerabil ponderea celui dogmatic, religios, – a fost operată tocmai de autorii operelor: cu toţii – cum s-a văzut – oameni ai Bisericii!

2 Reprezentaţiile necesitau mai multe săptămâni. Cea montată cu mare fast în 1536 în amfiteatrul roman din Bourges a durat 40 de zile; cea, la fel de grandioasă, din 1541 de la Paris, a totalizat cu intermitenţe – din mai până în septembrie – 35 de zile

„Bunavestire" – mozaic de Pietro Cavallini, din
biserica Sta. Maria in Trastevere, Roma. – Sfârşitul sec. XIII.

unde în mare parte au iradiat și în alte țări. Clericii din diferite regiuni ale Occidentului care își făceau studiile la universitatea din Paris au difuzat apoi în țările lor de origine tradițiile și practicile acestui cel mai vechi teatru în forme atât de prestigioase; după care, în fiecare țară teatrul și-a urmat drumul său propriu. Chiar când influența Franței nu este confirmată cu deplină certitudine, teatrul occidental a avut aceeași origine și o evoluție similară.

Cazul Angliei este ilustrativ: *Jocul lui Adam* a fost scris în limba franceză, dar de un autor anglo-normand din secolul al XII-lea – și se pare că a fost jucat mai întâi în Anglia, nu în Franța. Și aici, în Anglia, progresele teatrului au fost legate de dezvoltarea comerțului (a bâlciurilor) și a vieții orășenești, de prosperitatea corporațiilor meșteșugărești (și de altă natură) și de afirmarea limbii naționale. Dar pentru a se emancipa de sub tutela Bisericii și a deveni un teatru într-adevăr popular și național, teatrul englez a trebuit să învingă o dublă dificultate: să renunțe nu numai la folosirea limbii latine, ci și la aceea a limbii franceze.

În Anglia, situația teatrului medieval diferă de cea din Franța prin faptul că „miracolele" au deținut aici un loc neînsemnat;

precum și pentru că dezvoltarea teatrului religios nu a întâmpinat aceleași rezistențe ca în Franța și nu s-a încheiat atât de repede, continuând până în plină epocă a Renașterii. Misteriile ciclice[1] au fost reprezentate în centrele orășenești importante (la Londra – în 1391, 1409, 1411, Lincoln, Coventry, Chester, York, Newcastle, etc.), fără să fi lăsat însă texte remarcabile. În sec. XVI, spectacolele de misterii ale Patimilor sunt atestate la Reading (1508), Dublin (1528), Londra (1557), continuând – spre deosebire de Franța – până în 1622 (cf. G.K. Chambers). Date certe privind reprezentarea unor miracole există numai după 1350 (la Beverly în 1377, la York și Londra în 1378, la Coventry în 1392)[2].

Producții teatrale mai originale și caracteristice teatrului medieval englez sunt moralitățile (*morality-plays*), care, prin caracterul lor intelectual, au marcat o etapă importantă către teatrul modern. În cadrul acestui gen – apreciază Vito Pandolfi – „pentru prima dată în drama religioasă creștină personajele au o consistență psihologică precisă".

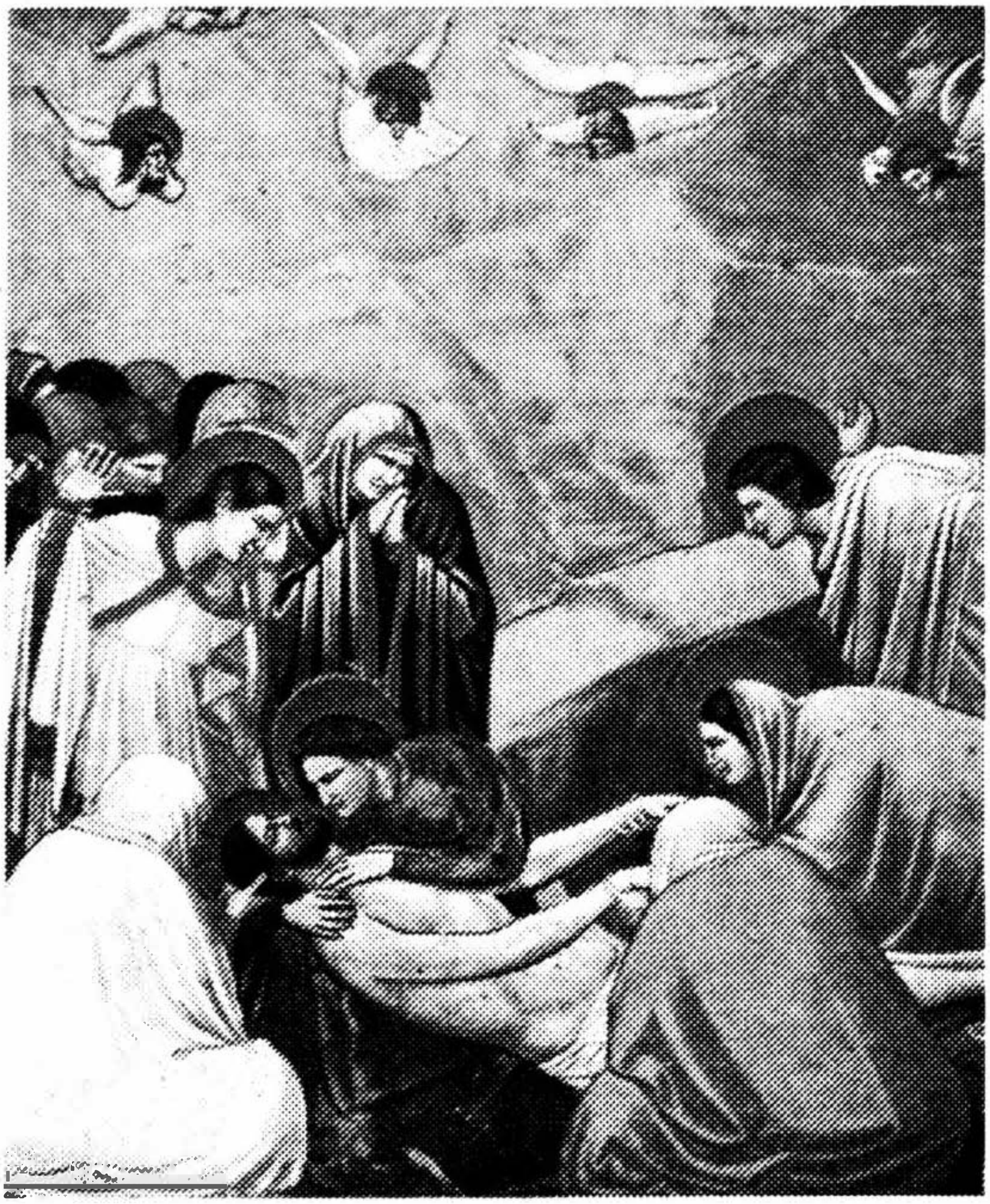
Și în Germania sunt menționate spectacolele de teatru religios, miracole și misterii (în orașe ca Innsbruck, Eisenach, Frankfurt, Heidelberg, Alsfeld, etc.). Aici, textele teatrale în limba națională apar cu un secol mai târziu decât în Franța. *Jocul Patimilor* din Benediktbeuern, datând din secolul al XIII-lea, este primul exemplu cunoscut de misteriu în care textul latin alternează cu texte în limba germană veche; amestec care se va permanentiza și în secolul următor, când însă apar și drame scrise în întregime în limba germană[3]. *Misteriul Patimilor* din Frankfurt avea nu mai puțin de 265 de personaje.

Teatrul comic german, în schimb, prezintă note de o mai marcată originalitate. Farsele de Carnaval (*Fastnachtspiele*) erau jucate de confrerii ocazionale în săli fără decor și chiar fără o scenă-podium; un fel de regizor – *Einschreier* – anunța spectacolul

1 A căror popularitate – încă din sec. XIV – este confirmată de Chaucer în *Povestirea Morarului*; în timp ce o influență a lor este evidentă în anumite scene din *Piers Plugarul* a lui Langland.

2 Textele transmise din perioada dramei liturgice sunt foarte rare în Anglia; G.K. Chambers citează – drept primul ca dată – acel *Quem quaeritis?*, din Winchester, din sec. X; și textul unei drame liturgice din Dublin, din sec. XIV.

3 Un *Joc al Crăciunului* și un *Joc al Patimilor* (reprezentate însă indiferent la ce dată, nu numai a sărbătorilor respective); *Theophilus* – păstrat în trei versiuni diferite; sau, *Fecioarele înțelepte și Fecioarele nebune*.



Giotto: „Coborârca în mormânt" (dctaliu). –
Capclla dcgli Scrovcgni, Padova.

și saluta publicul, iar la sfârșit îi cerea scuze pentru slăbiciunile piesei și vulgaritatea limbajului (care de regulă era într-adevăr trivial); la sfârșit, actorii și lumea din sală dansau și beau. – Se cunosc și numele a doi autori din sec. XV, ambii din Nürnberg: Hans Folz, bărbier (și chirurg), autor a șapte asemenea comedii; și Hans Rosenblüth, meșter armurier, căruia i se atribuie nu mai puțin de 54 de piese (majoritatea însă contestate), cu spirituale aluzii satirice la adresa moravurilor clerului, nobilimii și burgheziei[1]. În general, preocuparea literar-artistică a autorilor Farselor de Carnaval este înlocuită de agresivitatea tonului și violența limbajului.

O mențiune specială merită, în cadrul teatrului medieval german, *Jocul Patimilor din Oberammergau*; o localitate din sudul

1 Într-o comedie *Jocul de Carnaval al Turcului*, un sfetnic al sultanului venit în vizită la Nümberg și constatând corupția ce domnește în lumea creștină, se adresează cetățenilor acestui oraș cu cuvintele: „Voi aveți falsificatori de bani și administratori corupți, evrei care vă storc de bani cu camătele lor, prelați care țopăie călărind cai somptuos împopoțonați în loc să lupte pentru credință, judecători mituiți și seniori tiranici, – și pe toți aceștia îi hrăniți din munca și truda voastră".

Bavariei unde, începând din 1634, se reprezintă – din zece în zece ani – un misteriu în 18 acte, spectacolul durând opt ore. Jucat în majoritate de țărani din împrejurimi și de meșteșugari locali (până în 1830, în cimitirul orașului; azi, într-un vast teatru în aer liber), spectacolul – foarte îngrijit prezentat mulțimii de turiști germani și străini veniți din toată lumea – este mai mult decât un simplu act de „arheologie" artistică-teatrală; este o dovadă peremptorie despre valențele *pur artistice* ale unui gen de teatru care, la o distanță de cinci secole, își păstrează validitatea estetică în sine, chiar și înafara contextului istorico-social și cultural în care a fost creat și cu atâta pasiune gustat.

În Italia, teatrul religios în forma sa embrionară se regăsește în *laude*, compoziții datând din sec. XIII, în limba latină (uneori și în italiană), de obicei închinate Fecioarei, referindu-se însă și la alte evenimente din *Noul Testament*. Unele erau scenarizate. În culegerile (*laudari*) care s-au păstrat, în număr de peste 200, se dau și indicații de joc și de punere în scenă. Actorii erau clerici. – Odată cu trecerea de la forma lirică la o formă dramatică – în care părțile recitate alternau cu cele cântate, – subiectele se îndepărtează de sursele biblice, deși scopul edificator se menține. Regiunea de origine a *laudelor* este Umbria (centrul fiind Perugia), de unde genul s-a răspândit apoi în toată Italia.

În sec. XV s-a ajuns astfel, printr-o firească evoluție, la constituirea spectacolelor de amploare a așa-numitelor „Reprezentații sacre" (*Sacre Rappresentazioni*), care aveau loc nu numai în marile orașe (Roma, Torino, Florența; primele au fost la Orvieto și Siena), ca și în centre mai mici, ca Assisi, Gubbio, Aquila, organizate și jucate de numeroase confrerii existente în acele localități. *Reprezentația Patimilor*, compusă și jucată în mica localitate Rerello din Piemont în 1490 – cu un text de aproximativ 13.000 de versuri și un mare număr de personaje – dura trei zile. De o amploare asemănătoare erau spectacolele din Bologna sau Roma – unde reprezentația dată în 1264 s-a desfășurat în cadrul monumental al Coloseului. – Pe lângă drama ciclică a Patimilor spectacolele aveau și subiecte mai circumscrise (*Reprezentația lui Avram și Isaac*, cea a *Judecății de Apoi*, cea a *Fiului risipitor*, cea a lui *Varlaam și Ioasaf*, etc.), care în general urmăreau mai mult să îi edifice pe spectatori decât să îi distreze (spre deosebire de misteriile franceze).

Să mai menționăm și existența genului de misterii aproape profane (de ex. *Misteriul Griseldei*; sau *Reprezentația Sfintei Uliva*,

citată de Vito Pandolfi); sau, faptul că însuși Lorenzo Magnificul, deși un spirit deloc evlavios, compusese o *Reprezentație Sacră*[1].

REPREZENTAȚIILE. APARATUL SCENIC

Încă din secolul al XII-lea textele dramelor liturgice erau însoțite și de indicații – în limba latină – privind punerea în scenă, „locul"

Capella Scrovegni, în care Giotto a pictat cel mai celebru ciclu de fresce al său.Fondată în 1303. – Padova.

1 De asemenea, faptul că genul „reprezentații sacre" mai continuă încă și azi să fie cultivat (în mod cu totul excepțional, e adevărat). Poate că exemplul cel mai concludent (dacă nu chiar singurul în Italia) este cel al *Patimilor din Sordevolo*. În această comună de munte de lângă Biella (în Piemont) se reprezintă de două secole – într-un cadru natural, incomparabil mai sugestiv decât cel „organizat" din Oberammergau, – un spectacol de patru-cinci ore, la care participă ca actori sau ca figuranți întreaga populație de peste 600 de persoane a comunei, – țărani, meșteșugari, lucrători, funcționari, elevi, studenți, gospodine, bătrâni și copii. Aceleași roluri, de multe ori interpretate din tată în fiu, sunt studiate de-a lungul intervalului (de zece ani, sau de cinci) dintre reprezentații; timp în care interpreții sunt recunoscuți și numiți de concetățenii lor cu numele personajelor (cu care se identifică, – aproape ca în romanul lui Kazantzakis *Hristos răstignit a doua oară*). – Se pare că ideea, eventual și textul misteriului (mai târziu remaniat, desigur) urcă până în timpul spectacolului amintit mai sus, organizat în sec. XIII în Coloseu; de unde va fi fost adus de un spectator originar din Sordevolo, sau de un călugăr trapist din mănăstirea Oropa din apropiere – cel mai mare sanctuar din Europa închinat cultului Fecioarei.

teatral (situat chiar în corul sau nava bisericii). Astfel, pentru reprezentarea scurtei scene a Învierii era dispus lângă altar un mormânt simbolic (care putea fi, eventual, chiar cavitatea criptei); sau, într-o parte a navei, era construit un mormânt din lemn (ori din piatră), – înlocuit mai târziu cu un sarcofag, cu capacul dat la o parte. Erau marcate și alte „locuri teatrale" în spațiul scenic atât de restrâns al unei biserici – ca, de pildă, printr-un scaun, tejgheaua vânzătorului de mirodenii pe care le cumpărau cele trei Marii îndreptându-se spre Mormânt.

Schițele păstrate și prologurile conținând didascalii de punere în scenă vor indica și locul unde se vor plasa simbolurile arătând diversele locuri imaginare și după ce rudimentara reprezentație va avea loc înafara bisericii. – Din acest moment, dispoziția scenografică va intra într-o altă fază, mult mai complexă, mai sugestivă și caracteristică reprezentației misteriilor. Didascaliile prevăd cu extremă minuțiozitate și precizie toate detaliile privind construcția scenei, plantarea decorurilor, practicabilele necesare, elementele de recuzită, intrările și ieșirile din scenă ale personajelor, costumația, atitudinile scenice ale actorilor, intonația replicilor, gesticulația și mimica[1].

Spectacolele în aer liber puteau avea loc în fața bisericii (pentru piese mai scurte, cu un decor simplu – sau unic – și cu puține personaje), între ruinele amfiteatrelor romane – din Nîmes, Arles, Orange, – sau în cimitire. În secolele XV și XVI se obișnuia să se joace miracole și în săli mari ale corporațiilor, uneori și în locuințe particulare. Aceasta, de obicei în cazul când un miracol (sau chiar un scurt misteriu) era dedicat unui sfânt, a cărui sărbătoare cădea într-o zi de toamnă târzie sau de iarnă. În 1516 s-a construit la Autun cel mai vast edificiu teatral din Evul Mediu: un amfiteatru, din lemn, cu 240 de loji pentru notabilități și cu o capacitate generală de 80.000 de persoane.

---

1 Una din didascalii (din sec. XII sau XIII) enumeră și ordinea în care vor fi plantate elementele de decor (simbolic) pentru o reprezentație a Patimilor: crucifixul, mormântul, închisoarea, infernul, raiul, reședința lui Pilat și cea a lui Caiafa, casa lui Nicodim și cea a lui Iosif din Arimatea, Emausul și Galilea, locul apostolilor și al celor trei Marii, etc. – Într-un alt prolog se arată că „paradisul trebuie așezat pe un loc mai ridicat; să se atârne de jur-împrejur perdele și cupoane de mătase la o asemenea înălțime încât persoanele care se vor afla în paradis să se vadă de la brâu în sus; să se împrăștie pe jos frunze și flori parfumate; să fie și diferiți pomi în care să se atârne fructe, astfel încât totul să dea impresia unui loc deosebit de frumos și de plăcut".

Giotto: „Fuga în Egipt". Între 1305–1308. –
Capella Scrovegni, Padova.

Dar pentru marile spectacole, scena era ridicată în piața mare a orașului: un podium de lemn de o înălțime convenabilă, în linie dreaptă[1], lung de 40 m (Mons) de 80 m (Rouen) – dar putând ajunge și până la 100 m – și lat de regulă de 8 m. Pe această platformă erau montate, unul lângă altul, decorurile reprezentând „locurile" acțiunii (numite, în Franța, *mansions*). În extremitatea stângă a scenei și la un nivel ridicat era Raiul Ceresc, în care trona chipul lui Dumnezeu (o statuie lucrată de meșterii sculptori – *tailleurs d'images*), îmbrăcat somptuos cu hlamidă de purpură, coroană de aur și purtând o barbă albă. În jurul lui se învârtea continuu o roată imensă pe care erau atașate siluete de lemn ale îngerilor; organizatorii spectacolului țineau înainte de toate ca Raiul Ceresc să îi impresioneze cel mai

1 În cazuri cu totul rare, scena putea fi și circulară, – cum este reprezentată de Jean Fouquet în *Martiriul Sfintei Apolonia*.

mult pe spectatori prin bogăție și strălucire[1]. Dedesubt se afla Raiul Pământesc, cu Adam și Eva. În extremitatea dreaptă a scenei, Iadul, reprezentat ca o imensă gură de balaur, din care ieșeau diavolii și în care intrau damnații la chinurile Infernului. „Între aripile balaurului – descrie un spectator din 1536 – pe care putea să le miște, ședea Satan, îmbrăcat în pluș roșu foarte păros, care semăna cu o blană. Purta un brâu făcut dintr-un șarpe încolăcit, ce dădea mereu din cap și din coadă. Și pe tot trupul său se răsuceau șerpi mai mici, care toți se mișcau. Pe aripile lui erau lipite șipci lungi, de oglinzi, în așa fel încât îți luau ochii când le mișca..." (cit. și trad. de Ion Marin Sadoveanu).

Între cei doi poli, ai Raiului și Iadului, erau înșirate *mansioanele*, „locurile" unde se desfășura succesiv acțiunea, – de obicei pictate pe pânză întinsă pe șasiuri de lemn (după formula modernă). În documentele iconografice ale timpului sunt indicate – pentru simplificare – numai 8, 10 sau 12; dar numărul lor putea ajunge până la 70, atâtea câte episoade prezenta misteriul. Pe timpul întregii durate a reprezentației (uneori și de 40 de zile) aceste decoruri nu se schimbau; organizatorii se mulțumeau să atârne pe cele din prima zi tăblițe pe care erau scrise numele altor locuri sau localități, cele în care se deplasa ulterior acțiunea. (O convenție practicată și în timpul lui Shakespeare). Nu lipsea nici „marea", sau lacul Tiberiadei: un bazin cu apă, de dimensiuni suficiente să cuprindă o mică corabie cu vâslași. Jocul actorilor se deplasa dintr-un loc într-altul al decorurilor; când își terminau rolul ieșeau din spațiul de joc, dar (neexistând culise) rămâneau în continuare în scenă, pe o bancă sau pe marginea podiumului.

În Cornwall, peninsula din sud-vestul Angliei, scena avea formă circulară, cu un diametru de până la 40 m. În restul Angliei, structura scenică fixă era rară; aici, corporațiile care organizau spectacolele montau „locurile" (*mansions*)[2] pe care lungi – numite

---

1 Un autor din sec. XV indică în didascaliile sale: „Și acest Rai, să fie căptușit cu hârtie, iar în el crengi să se găsească, unele înflorite, altele încărcate de poame de mai multe feluri ca: cireșe, pere, mere, smochine, struguri, și toate de mână să fie făcute. Și să mai fie și ramuri verzi de mai și trandafiri ale căror flori trebuie să depășească zidul crenelat. Și acești trandafiri trebuie să fie tăiați de curând și puși în vase pline cu apă, pentru ca să-i țină proaspeți" (cit. și trad. de Ion Marin Sadoveanu, – vd. *Bibliografia*).

2 Multe „mansioane" se puteau închide vederii publicului, ascunzând actorii când nu mai jucau. – În această epocă apare și „arlechinul" – falsa draperie de pânză sau catifea roșie care încadrează deschiderea scenei când cortina este ridicată. În termenii timpului „chape d'Hellequin" desemna „mansionul" care figura gura Iadului, sau draperia care o învăluia.

pageants[1] și înalte, în așa fel încât partea de sus, descoperită, constituia scena propriu-zisă a episodului respectiv (spectacolul comporta atâtea *pageants* câte episoade avea misteriul); în timp ce dedesubtul acesteia, acoperit de o perdea, servea drept loc de recuzită și de „cabină" a actorilor. În fața publicului se perindau carele-scene, în ordinea de succesiune a acțiunii. Spre deosebire deci se scena franceză *simultană*, scena teatrului medieval englez era o scenă *succesivă*. În Țările de Jos, acest sistem de reprezentație se numea *Wagenspel*.

Mașinăriile foarte complicate și efectele scenice felurite erau încredințate unor „mașiniști" (cum se numesc azi) specializați. Se foloseau mult mijloace pirotehnice: din Infiern ieșeau limbi de foc (motiv pentru care, spre a preveni un incendiu, acest *mansion* era construit din zidărie), iar în cursul unor acțiuni biblice de pe scenă bubuiturile de tun (căci omul medieval nu ținea seama de anacronisme) produceau un vacarm teribil. Podiumul scenei avea și trape (*fosseries*) din care apăreau sau în care dispăreau brusc unele personaje sau practicabile. Înălțarea la cer a lui Iisus sau coborârea îngerilor de la înălțime apreciabilă – chiar de 13 m – se efectua cu ajutorul unor scripeți sau macarale ascunse vederii. Pentru efectele de surpriză nu exista cortina care să acopere toată scena (cortina va apărea după sec. XVII), dar existau *courtines* care să acopere anumite *mansions*, și îndeosebi Paradisul.

Efectele de lumină – greu sau imposibil de realizat în plină zi – erau obținute fie prin mișcarea unor torțe în dosul decorului de pânză semitransparentă, fie, convențional, prin folosirea culorilor roșie sau galbenă. „Se pare că în simbologia generală a reprezentării, culoarea deținea un loc important" (A. Nicoll). Trucurile erau nenumărate și de un mare efect asupra unui public ingenuu: minunea preschimbării apei în vin, învierea lui Lazăr, înmulțirea celor cinci pâini și doi pești, impresionau mulțimea; butoaiele ascunse vederii revărsau puhoaiele de ape ale Potopului, Sf. Petru era decapitat și capul i se rostogolea de trei ori pe scenă – „și de fiecare dată izvora câte un izvor", – sângele martirilor curgea din băsici de porc pline cu un lichid roșu, o statuie a Fecioarei își mișca brațele și lăcrima ridicându-și ochii spre cer; într-o reprezentație din Cornwall, „Luci-

1 Termen care denumește totodată și un spectacol de paradă, un tablou alegoric, o procesiune în costume istorice de epocă. În accepția de mai sus – carul cu decoruri, accesorii și actorii respectivei scene – sinonimele termenului sunt *cariadge* și *karre*.

fer cobora în Infern învăluit de flăcări" – relatează un spectator; în timp ce, la reprezentația din Mons (din 1501) nu mai puțin de 17 persoane se ocupau de producerea tunetelor și altor zgomote asurzitoare. În general, efectele scenice mai violent realiste erau legate de lumea Infernului.

Pe scenele „Sacrelor Reprezentații" italiene, mecanismele spectacolului erau mai puțin folosite ca în Franța; mai puține „minuni" și spectaculare apariții cerești. Mai ales, lipsesc aici cele două componente scenice care domină teatrul francez – Raiul și Iadul, – precum și scenele cu diavoli (*diableris*). Aspectul diavolului este foarte rar fantastic, mai adeseori este uman (travestit într-un soț, un pelerin, etc).

Măștile, capetele de animale, veșmintele grotești, făceau parte din convențiile scenice tradiționale. Didascaliile pieselor prescriu o recuzită extrem de bogată și de variată, – din care să nu lipsească în primul rând perucile, bărbile false, aripile de îngeri și cele de lileci ale diavolilor.

Costumele erau în cea mai mare parte contemporane, indiferent că personajele erau biblice: anacronismele, cum spuneam, nu deranjau deloc, treceau neobservate. Dar costumele unor personaje sacre sau ale celor infernale erau de o mare fantezie, bogăție și somptuozitate. Același spectator menționat mai sus, care asistase la *Misteriul Faptelor Apostolilor* al lui Simon Greban jucat la Bourges în 1536 descrie foarte amănunțit costumația personajelor; de pildă, a doi sfinți:

„Sfântul Petre, într-o hlamidă de mătase vișinie, brodată cu aur, muiată în diamante și mărgăritare mari, iar pe deasupra cu o mantie, toată din împletituri de fire de aur. Sfântul Andrei, într-o hlamidă din stofă de aur, tăiată pe un fond de mătase roșie aprinsă.

O mantie de mătase grea, violetă, pe deasupra brodată de jur-împrejur cu perle. Pe un umăr, o agrafă mare cu patru diamante, cât o unghie fiecare, și cu patru mărgăritare, tot atât de mari, atârnau ca niște lacrimi..." (Cit. și trad. de I.M.S.).

În aceste spectacole, muzica deținea un loc incomparabil mai redus și o funcție cu totul alta decât în dramele liturgice – unde aceasta „căuta să dea un limbaj adecvat fie sentimentelor individuale, fie ideii religioase"; în timp ce în misterii „muzica nu căuta să pătrundă și să traducă gândirea intimă a dramei și a diferitelor scene în parte. Ea este aici un accesoriu, un decor intermitent, indeterni-

Basorclief dc Giotto dc pc campanila domului din Florcnța (c 1335).

nat, facultativ; încetează de a mai fi un scop, nu mai este decât un mijloc, folosit ici-colo, pentru buna organizare și pentru agrementul dramei" (J. Combarieu). Devine o simplă – și rareori adecvată – „muzică de scenă", folosind diferite instrumente – trompete, cimpoaie, harpe, lăute, tamburine, orgi portative, ș.a. Muzicanții (profesioniști) erau ascunși vederii publicului, făcându-se auziți de fiecare dată când își făcea intrarea în scenă un personaj important. (La fel ca în teatrul din timpul lui Shakespeare, unde trompetele anunțau intrarea unui actor).

Muzica vocală era mai frecventă în corurile îngerilor. Melodiile, de obicei simple, erau împrumutate din repertoriul gregorian; dar – asociind și de astă dată sacrul cu profanul – uneori corurile cântau și motete, și nu arareori erau acompaniate de instrumente.

ACTORII

Actorii de *teatru* propriu-ziși, actori profesioniști care să-și câștige existența și care să aibă un repertoriu de piese *scrise*, exercitând *exclusiv* această profesiune, n-au existat înainte de sfârși-

tul secolului al XVI-lea[1]. Teatrul medieval – fie religios, fie profan, inclusiv cel comic – a fost un teatru de entuziaști și pasionați amatori. Iar numărul rolurilor dintr-un misteriu era enorm: 259 în cel jucat la Frankfurt, iar în misteriul lui Arnoul Greban – 490!

Pentru recrutarea acestui imens număr de actori, organizatorii viitorului spectacol îi invitau pe amatori – prin afișe, prin „strigare" în cadrul unei spectaculoase parăzi pe străzile orașului, sau prin apeluri în cercurile parohiilor ori ale corporațiilor – să se prezinte în fața unei comisii care le examinau, sumar, aptitudinile și calitățile în primul rând fizice. Desigur că de multe ori pasiunea lor pentru teatru se reducea la ambiția de a apărea în fața concetățenilor lor într-o costumație fastuoasă sau în rolul unui personaj ilustru; apreciabilă însă, rămâne, oricum, acceptarea voluntară de către toți a condițiilor, privațiunilor și îndatoririlor la care se obligau în prealabil, printr-un contract sau angajament semnat în fața unui notar, sub sancțiunea unor amenzi. – Iată (rezumate de Ion Marin Sadoveanu) unele din aceste obligații asumate, stipulate în contractul încheiat în vederea reprezentării *Misteriului din Valenciennes*, din 1545:

„Toți actorii sunt îndatorați și legați prin jurământ în fața notarului, să joace în zilele hotărâte de intendanța jocului, în afară de cazuri de boală. Toți sunt obligați: să primească rolul pe care intendantul va voi să le dea; să vină la repetiții în zilele și la orele hotărâte, că de nu vor fi amendați; să fie la teatru la orele 7 dimineața, în toate zilele de spectacol, pentru a repeta; să fie în scenă la miezul zilei, gata să înceapă și să nu părăsească teatrul fără îngăduința regizorului; să nu murmure împotriva hotărârilor lor; să nu se așeze la intrare pentru ca să primească bani (asta e numai căderea intendantului); să nu se ducă în zilele când joacă – fie înainte, fie în timpul, fie după spectacol – la vreo petrecere sau la vreun chef., și să se mulțumească cu ce li se dă să mănânce, la teatru, intendanța. Toate acestea sub amenințarea amenzilor! De asemenea, orice actor, de îndată ce va primi un rol, va fi îndatorat să plătească un taler de aur, pentru a veni în ajutorul cheltuielilor jocului, pentru a putea la sfârșit să-și aibă partea lui de câștig și pentru ca intendanța

1 Se face mențiunea unor „joueurs de personnages" stipendiați, atașați pe lângă curțile marilor seniori, ale unor înalți prelați; sau, angajați – dar abia spre sfârșitul secolului al XV-lea, și numai pentru foarte scurte perioade de timp – de conducerile unor orașe. Toți aceștia însă recitau doar scurte interludii, sau scurte farse, monologe comice sau parodii de predici; nu aveau un adevărat repertoriu dramatic, erau folosiți pentru a distra la anumite ocazii, iar jocul lor era – cu siguranță – de o calitate inferioară.

Ioachim și păstorii. Frescă de Giotto (1303). – Capela Scrovegni, Padova.

să aibă de unde să oprească amenzile. Acei ce nu vor voi să dea acest taler de aur, la sfârșit se vor mulțumi cu ce va voi să le dea intendanța...“

Ca să fie acceptați și distribuiți într-un spectacol, unii plăteau o anumită sumă organizatorilor, – fără să aibă certitudinea că încasările vor fi suficiente pentru a-și putea recupera măcar talerul de aur dat anticipat. În afara unei foarte mici (și problematice) cote rezultate din încasări, avantajele materiale erau minime. Obligațiile asumate în scris îi obligau pe mulți actori să își neglizeje slujba, meseria, îndatoririle de pe urma cărora trăiau; drept care, organizatorii – din subsidiile municipalității orașului sau ale persoanelor care subvenționau spectacolul – le plăteau înlocuitorii la locurile de muncă pe timpul repetițiilor și al reprezentațiilor. (Pentru misteriul jucat în 1501 la Mons au fost necesare nu mai puțin de 48 de repetiții generale!). Apoi, organizatorii le asigurau în acele zile și masa; actorii mâncau – după ce își terminau rolul – chiar pe scenă, în grupuri în fața unui *mansion*; sau, se retrăgeau „în infern“ (unde, fără să fie văzuți de public, puteau mânca și bea bine!).

Actorii erau obligați să se îngrijească singuri, să își procure costumația rolului; în unele cazuri, erau ajutați de biserici (pentru veșmintele de cult) sau de cei bogați, când costumul era prea costisitor. Figuranții apăreau cu costume de împrumut. (Șansa era că, în marea lor majoritate, costumele actorilor și ale figuranților erau contemporane, indiferent de epoca evocată pe scenă). Existau – dar cu totul excepțional – și actori diletanți retribuiți ocazional: cei invitați din alte orașe, care avuseseră succes și își făcuseră un renume. De asemenea, și regizorul (*meneur du jeu*) și cel ce se ocupa de „regia tehnică" – în terminologia de azi: de sonorizare, lumini și alte efecte sau trucuri scenice; acesta era mașinistul-șef, așa-numitul *conducteur de secrets*.

Numărul rolurilor nu coincidea exact cu cel al actorilor; căci în cele 3–4 zile ale reprezentației un actor putea interpreta și două sau trei roluri; și viceversa: un personaj prezentat la vârstele sale diferite era interpretat de doi sau chiar trei actori. (Când personajul era un nou născut, era înlocuit cu o păpușă). – Printre actori figurau și preoți – după ce în prealabil obținuseră încuviințarea episcopului în acest sens (precum și aprobarea de a-și lăsa barbă – căci a purta barbă falsă ar fi fost pentru un preot un lucru cu totul nedemn); de obicei interpretau roluri de personaje divine, de apostoli, de sfinți sau de sfinte (căci și rolurile feminine – chiar al Fecioarei – erau interpretate exclusiv de bărbați tineri); dar se citează și cazuri când preoții au interpretat rolul unui călău, sau chiar al lui Satan[1].

Pentru un actor amator, interpretarea unui rol comporta de multe ori dificultăți serioase: când trebuia să învețe pe de rost un text scris într-un dialect care nu era al său; când actorul care interpreta rolul lui Iisus trebuia să memorizeze 4.000 de versuri; sau, să recite, răstignit pe cruce, 300-400 de versuri; sau, să rămână în această poziție – deloc comodă! – cât timp ceilalți actori recitau o mie de versuri. Pe lângă toate acestea, unele roluri comportau grave riscuri (mașinăriile scenice erau, totuși, primitive) – ca în cazurile când Iisus crucificat și Iuda spânzurat pe scenă abia au scăpat cu viață!

---

1 Femeile erau excluse pe scena Evului Mediu: nu să *apară* – căci li se permitea să apară în procesiuni, piese mimate sau tablouri alegorice – ci să *vorbească* pe o scenă. Sunt menționate doar trei sau patru excepții, – între care cazul unei tinere în vârstă de 19 ani din Metz, care într-un misteriu din 1468 a susținut un rol de 2300 de versuri, emoționând publicul (încât un nobil a cerut-o în căsătorie!). Rolul Fecioarei – cf. S. D'Amico – a fost interpretat pentru prima oară de o femeie în 1535, într-un misteriu reprezentat la Grenoble.

Giotto: „Fecioara și Sf. Ana" (detaliu). – Frescă din Capela degli Scrovegni.

Arta actoricească a acestor diletanți[1] era desigur – în majoritatea cazurilor – rudimentară: gesturi largi și monotone, convenționale și stereotipe; o mimică sau inexpresivă, sau exagerată, – de regulă lipsită de fidelitatea reflectării sentimentelor exprimate în text; mișcarea scenică și relațiile cu obiectele, sau relația dintre atitudine, mimică, gest și cuvânt – întâmplătoare; iar dicția – neîngrijită și fără înțelegerea adecvată a textului. (Dar – toate acestea sunt mai mult presupuneri, deducții, neatestate în relatările contemporanilor). Dealtfel, nici distanța mare dintre spectatori și scenă – într-o piață în care se aflau mii de persoane, – nici condițiile materiale de acustică, ale unui spectacol în aer liber, nici pretențiile și gustul acestui public

1 Desigur, nu toți actorii medievali erau amatori: mulți comici de profesie – *farceurs* – erau solicitați în diferite ocazii, mai ales la nunți. În sec. XIV, trupe adevărate, mici, de comedieni străbăteau Franța, angajați cu o sumă fixă, sub conducerea unui „impresar". Se menționează și cazul unor actori amatori care, reputând succesc și devenind deci cunoscuți, erau solicitați și remunerați. Un exemplu: în 1484, orașul Lille „împrumută" orășelului Malines șase actori pentru a susține rolurile principale în misteriul reprezentat acolo. Iar într-un alt orășel, Béthune, exista la începutul secolului al XVI-lea o trupă de 30 de actori amatori care juca periodic mistere, primind pentru aceasta din partea municipalității un subsidiu permanent. (Cf. Petit de Julleville).

eterogen și needucat cultural și artistic – atent în primul rând la peripețiile „tari", la momentele comice și la surprizele „senzaționale" – nu permiteau, nu cereau și nici nu puteau cere prea mult în aceste condiții generale de spectacol, sutelor și miilor de asemenea modești actori amatori.

Cât privește „regizorul", conducătorul reprezentației scenice – *le meneur du jeu* – acesta se îngrijea de pregătirea generală a spectacolului și a întregului aparat scenic, iar în timpul reprezentației, rămânea pe scenă, printre actori, cu o baghetă într-o mână și cu textul în cealaltă, indicându-le intrările și ieșirile, reamintindu-le mișcările și, în caz de nevoie, șoptindu-le replicile. – Inadvertențele jocului actoricesc vor putea fi (întrucâtva) remediate abia odată cu transferarea reprezentațiilor în săli închise.

CONFRERII TEATRALE

În secolul al XIII-lea, se constituie, îndeosebi în orașele din nordul Franței (Amiens, Rouen, Douai, Cambrai, Valenciennes), societăți literare numite *puys*[1], adevărate academii care organizau concursuri poetice, premiind de obicei lucrări religioase. Dar unele – și în primul rând cea din Arras – promovau și genurile pur profane; în fața membrilor celei din acest oraș a fost reprezentat și *Jocul Armindenului* al truverului localnic Adam de la Halle.

În secolul al XIV-lea, cele 40 de „miracole ale Fecioarei" cunoscute au fost cu siguranță reprezentate într-un asemenea cadru de către membrii acestor societăți literar-teatrale; care, spre sfârșitul sec. XV, încep să nu se mai intereseze de compunerile dramatice și de organizarea spectacolelor. Sporadic, ele își continuă totuși activitatea și în secolul următor.

Rolul acestor *puys* în viața teatrală a Evului Mediu a fost preluat în sec. XV de înființarea – după exemplul corporațiilor profesionale – a confreriilor teatrale; unele, dedicându-se repertoriului serios, de moralități, miracole și misterii; altele, jucând farse și sotii, unele independente, altele în cadrul sau sub patronajul unei corporații. În cazul din urmă, ele jucau de preferință miracole care celebrau sfântul patron al breslei respective. Ca organizare materială a spectacolelor, interesant de menționat este că în montarea scenică a

1 Din lat. *podium* – „înălțime"; prin analogie – „scenă", „podium".

Coborârca în infern. Miniatură din sec. XII. - Sf. Martial, Limoges.

marilor misterii o anumită breaslă își asuma toate cheltuielile și asigura confecționarea întregului aparat scenic – de la decor și costume până la elementele de recuzită – legat de reprezentarea unui anumit episod dramatic, potrivit naturii breslei. (De pildă, episodul Potopului revenea breslei dulgherilor constructori de corăbii, cel al Nunții din Cana – breslei cârciumarilor, etc.).

În sec. XV existau asemenea confrerii sau corporații actoricești chiar și în orașe mici, ca Argentan sau Chauny, unde organizau spectacole care aveau răsunet în toată țara. Între primele constituite, cea din Amiens reprezenta în 1413 misteriile Patimilor și Învierii. Cea mai renumită (poate chiar cea mai veche) era „Confreria Patimilor" din Paris (atestată documentar din 1398), căreia în 1402 regele Carol VI i-a acordat autorizația „să reprezinte orice misteriu ar fi dorit, precum și miracole", dotând-o în felul acesta cu toate privilegiile celor mai favorizate corporații. A fost prima companie teatrală fixă din Europa, cu o trupă permanentă, cu un sediu propriu și dând reprezentații regulate de misterii. (Până la această dată,

Confreria reprezentase, ocazional, și farse)[1]. Cum însă publicul nu dorea numai spectacole serioase și solemne, „Confreria Patimilor" a făcut apel la confreria „Băieților fără Griji" (*Enfants Sans-Souci*) – care era deja în posesia autorizației de a juca orice gen de teatru comic – punându-i la dispoziție sala sa. Astfel, teatrul instalat în marea sală a Spitalului Trinității a avut un repertoriu variat.

Activitatea Confreriei a continuat nestânjenită timp de aproape un secol și jumătate; până când, din 1542 a început în Parlament să se manifeste împotriva ei o vie opoziție[2]. Termenii în care se exprima procurorul general în rechizitoriul său, reflectând scrupulele religioase ale puritanilor scandalizați – atât catolici cât și protestanți, – au fost în măsură să convingă autoritățile, îndeosebi ecleziastice, – nu însă și pe rege; totuși, șase ani mai târziu, Parlamentul a interzis reprezentarea „oricărui mister sacru". Confreriei, care deținea în exclusivitate dreptul (reconfirmat în 1598) de a da reprezentații teatrale la Paris, nu îi mai rămânea decât să își profileze repertoriul pe lucrări profane, pe moralități și farse, – continuând astfel până în 1676, când Ludovic XIV a abolit „Confireria Patimilor".

Dealtminteri, amurgul teatrului medieval începuse odată cu zorii umanismului Renașterii, pentru care gusturile populare nu mai contau. Încă demult, comicul și burlescul, abundent în misterii, păreau oamenilor Bisericii și laicilor cultivați primejdioase și indecente. Nici farsa în forma sa medievală n-a mai putut supraviețui în noua societate, – și cu atât mai puțin genul sotiei agresive, acum, când puterea absolută se instalase cu autoritate.

Alte două confrerii teatrale pariziene, foarte active, s-au bucurat de o mare popularitate: *La Basoche* și *Enfants Sans-Souci*.

Prima, compusă din tot felul de tineri legați de activitatea

---

1 În ianuarie 1518, Francisc I a confirmat acest privilegiu. În 1548, odată cu interzicerea reprezentării misteriilor sacre, Confreriei i s-a acordat permisiunea de a reprezenta „alte misterii profane". Cu aceasta, marea sală a Confreriei din Hôtel de Bourgogne s-a transformat într-un teatru cu spectacole regulate până în 1598; iar din 1608, membrii ei au primit privilegiul și titlul de „Comédiens du Roy".

2 În același timp, în alte orașe (de ex. Amiens) trupe de actori ambulanți solicitau permisiunea de a juca misterii, fiarse sau moralități. Ceea ce consiliile municipale le-au și aprobat – cu anumite condiții: să nu folosească torțe sau lumânări (de teama unui eventual incendiu), să nu dea spectacole în timpul slujbelor religioase, să perceapă de la spectatori o sumă fixă, mică și să prezinte în prealabil consiliilor municipale textele spectacolelor.

Palatului de Justiție[1] – secretari, copiști, avocați, magistrați, notari, grefieri sau ajutoarele lor și ai consilierilor Parlamentului și altor instituții juridico-administrative, – se constituise prin 1303 într-o asociație de ajutor reciproc, ai cărei membri se întruneau adeseori la petreceri și reuniuni vesele. Filip cel Frumos acordase asociației, odată cu anumite drepturi și privilegii, titlul pompos de „Regat al Tribunalului" (*Royaume de la Basoche*), căpetenia veselei confrerii purtând, în glumă, titlul de „rege". De fapt, confreria era împărțită în trei secțiuni sau grupuri, membrii acestora fiind cei ce funcționau pe lângă Parlament, Tribunal și Curtea de Conturi. Toate aceste companii vesele își aveau sărbătorile lor laice (unele durând până în sec. XVIII), cu procesiuni, mascarade, exhibiții bufone, costume excentrice; la care s-au adăugat apoi tablouri vivante, pantomime și piese comice, farse sau sotii.

Reprezentațiile – care s-au prelungit până în sec. XVII – aveau loc de trei ori pe an, în fața Palatului de Justiție, în curtea sau în sala mare a Palatului, totdeauna fiind anunțate prin oraș cu procesiuni zgomotoase. Publicul era, evident, foarte amestecat. Acțiunea pieselor jucate se petrecea de regulă în lumea tribunalelor – sursă inepuizabilă de tipuri și subiecte – care constituia obiectivul satirei și umorului lor. Cunoscutul poet al Renașterii franceze, Clément Marot, era prietenul „basochienilor", din a căror confrerie făcea parte și el. – „Confreria Tribunalului" (*de la Basoche*) și-a încetat activitatea teatrală sub Henric III, care considera că spectacolele ei degeneraseră în adevărate „saturnalii"; dar compania ca atare a supraviețuit până în timpul Revoluției Franceze.

După modelul celei pariziene au luat ființă și în alte orașe ale Franței corporații de „basochieni" – cele mai active fiind în regiunea Picardie[2]. Toate au fost desființate – după o lungă existență de mai bine de cinci secole – în 1790.

---

1 Termenul *basoche* derivă din lat. *basilica* – localul unde avea loc ședințele tribunalului – pronunțat în Evul Mediu, succesiv, *baselche, baseuche, basouche, basoche*.

2 „Basochienii" din Picardie obișnuiau să răspândească în perioada Carnavalului foi volante sau mici broșuri conținând glume, pamflete, satire bufone, cu indiscreții și aluzii la persoane și la fapte de scandal, – în formule și figuri enigmatice și echivoce. Broșurile, pamfletele erau intitulate de „basochieni", în latină, *De rebus quae geruntur* (în traducere liberă „Noutățile zilei") – de unde, prin analogie și extensiune, „rebusurile" atât de populare în zilele noastre, joc și divertisment care în secolul al XVI-lea devenise o adevărată manie.

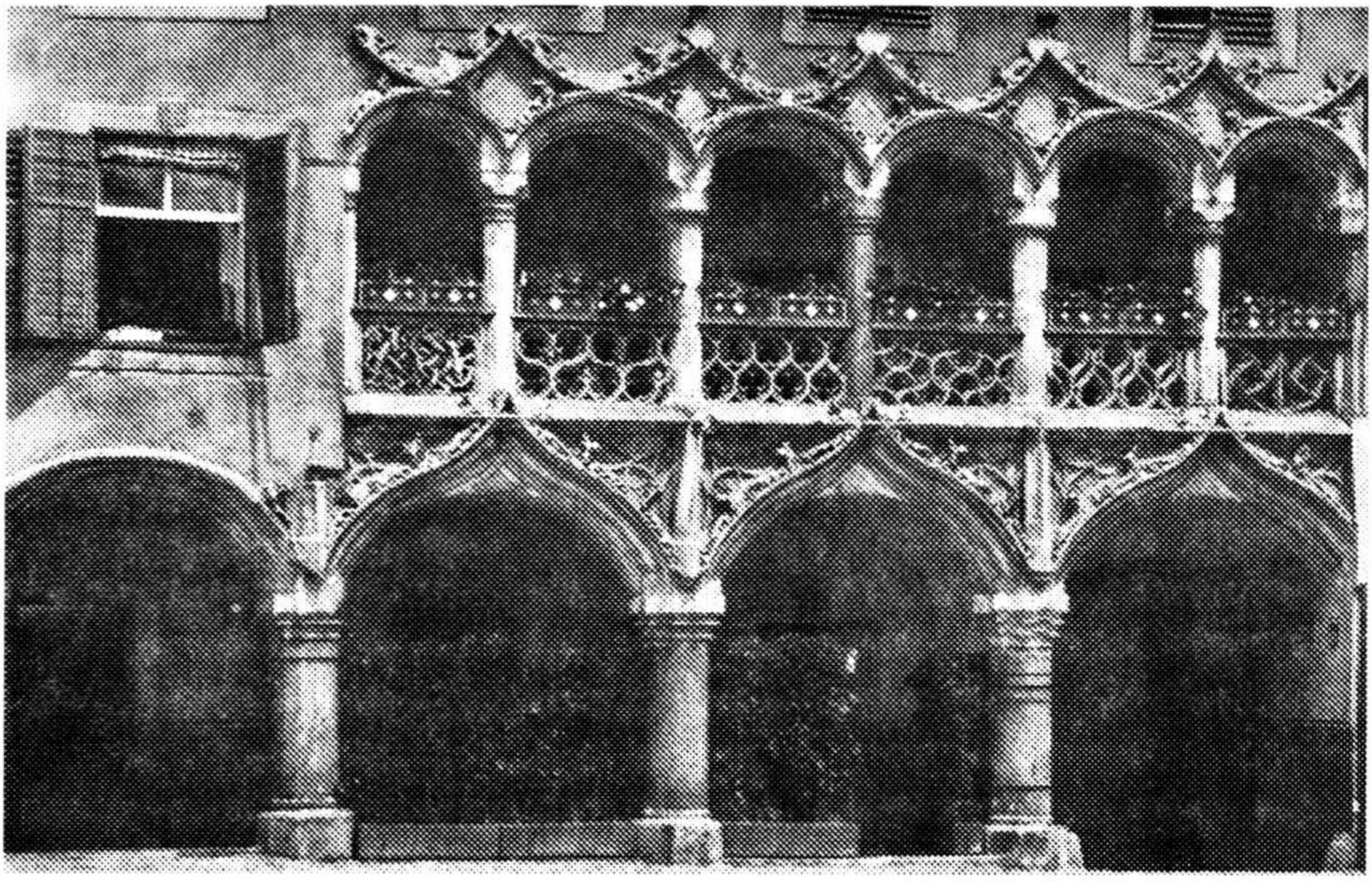
Confireria „Băieților Nepăsători" (*Enfants Sans-Souci*) – cu care „basochienii" au avut dintotdeauna strânse relații de prietenie – își luase acest nume pentru a arăta că membrilor ei (aparținând categoriei celei mai modeste, mai sărace de clerici) nu le pasă de absurdițățile sau „nebuniile", „neghiobiile" de care societatea timpului era plină; drept care își spuneau (cum arătam mai sus) și *sots* sau *fous*, – referire la vechea „Sărbătoare a Nebunilor", eliminată din ambianța bisericilor și apoi laicizându-se total.

Cum în această lume numărul „nebunilor" este nesfârșit (*stultorum numerus est infinitus*), și confireria își avea ierarhia sa – parodie a societății reale – cu regele, înalții demnitari, magistrații și burghezii săi; iar sub masca bufonă a nebunici, li se putea permite să spună orice adevăruri, critici, atacuri sau aluzii satirice; le-o permiteau și regii, – care își aveau „nebunii", bufonii lor. Membrii acestei „boeme a secolului al XV-lea" – cum a fost numită, – purtau costumația „nebunilor", cu scufia cu clopoței și urechi de măgar. De pe la mijlocul secolului al XV-lea, membrii confreriei s-au infiltrat și în reprezentațiile misteriilor, uneori recitând texte scrise dinainte, uneori însă improvizând momentele comice, și totdeauna folosind un limbaj mai grosolan chiar decât cel al farselor.

Cel mai celebru membru al confreriei a fost autorul satiric, actorul, „directorul" de teatru, organizatorul de reprezentații solemne organizate în cinstea prinților, mai sus amintitul Pierre Gringoire, în același timp pamfletar și om politic; iar spre sfârșitul vieții, poet, autor de versuri cu caracter religios și moralizator, „unul dintre spiritele cele mai inteligente și vioaie, cele mai fecunde și originale din primele decade ale secolului al XVI-lea" (Petit de Julleville). – În cele din urmă, neînțelegerile dintre compania „basochienilor" și „Confreria Patimilor" au dus la un lung proces, a cărui sentință din 1608 a însemnat sfârșitul celei dintâi.

Pentru a da o idee cât mai adecvată despre amploarea extraordinară a activității teatrale medievale, îndeosebi în Franța[1], ar trebui

1 Dar și în Anglia (pentru care lucrarea fundamentală rămâne cea a lui G.K. Chambers – vd. *Bibliografia*), unde spectacolele date în târguri și sate erau organizate de parohii. Între 1400 – 1500, arhiva municipală din New Romney menționează deplasări ale actorilor în 40 de sate din regiunile Kent și Sussex (în sec. XVI aceste spectacole vor deveni mult mai numeroase), unde erau trimiși crainici să anunțe reprezentațiile. În 1511 a fost montat un spectacol la Bassingbourne cu contribuția materială a 27 de sate. De multe ori, veniturile reprezentau o apreciabilă sursă de câștig pentru parohii.



Fațada (detaliu) fostului palat princiar din Bruck an der Nur. – Sec. XV.

măcar menționate nenumăratele așa-numite „societăți vesele", apoi asociațiile teatrale temporare (care după ce organizau un spectacol subvenționat de orașe sau de particulari se desființau), precum și activitatea desfășurată în colegii (uneori și în public) de magiștri, școlari și studenți.

„Societățile vesele" jucau comedii bufe și satirice. Mai cunoscută între toate era cea din Dijon, „Mama Nebuna" (*La Mère Folle*) – sau, cu numele ei oficial, „Infanteria din Dijon", compusă din mai multe sute de membri, din toate categoriile sociale și profesionale, și căreia Filip cel Bun al Burgundiei i-a acordat importante privilegii. Activă din sec. XV până în prima jumătate a sec. XVII, „Infanteria din Dijon" organiza manifestări în genul „Sărbătorii Nebunilor"; făcea de mai multe ori pe an câte o ieșire parodic-solemnă pe străzile orașului în costume pitorești de paradă; iar în piesele comice pe care le reprezenta preocuparea centrală era aluzia satirică la persoane, ușor identificate de public, din oraș. Aplicându-se să îndrepte relele moravuri ale societății, această formă de „justiție populară" a supraviețuit până în 1660. Membrii „Infanteriei" erau, bineînțeles, numai bărbați; din „societățile vesele" – și din nici o altă asemenea asociație teatrală serioasă, burlescă sau de comedie – nu

făcea parte niciodată o femeie. – După modelul „Infanteriei din Dijon" erau organizate și activau „societăți vesele" din alte orașe franceze (Amiens, Auxerre., Beauvais, Béthune, Cambrai, Chauny, Lille, Rouen).

Teatrul școlar avea un profil diferit. În primul rând, era un accesoriu legat de natura și preocupările vieții universitare. Autorii comediilor (uneori în limba latină) erau magiștri, studenți, precum și persoane dinafara universității. Reprezentațiile aveau loc în cadrul colegiilor, dar și înafară; iar punerea în scenă era adeseori de-a dreptul magnifică.

Universitatea nu permitea să se joace piesele fără ca textul să fie verificat în prealabil. În 1516, Parlamentul atrage atenția directorilor colegiilor din Paris să nu permită reprezentarea unor farse sau sotii cu aluzii la persoana regelui, a familiei sale și a Curții. Aluzia sau satira politică directă a intrat însă întotdeauna în comedia școlară (participând, de pildă, la manifestări pro sau contra Reformei). Comedia satirică n-a fost complet expulzată din colegii înainte de sfârșitul secolului al XVI-lea.

Începând din sec. XVII, teatrul școlar încetează de a mai fi agresiv – dar nici nu mai este un teatru comic. Ultimii care l-au mai practicat în colegiile lor – temperându-l substanțial și agrementându-l cu muzică și balet – au fost iezuiții. După suprimarea (în 1764) a „Companiei lui Iisus", a Ordinului iezuiților, nu mai există un adevărat teatru școlar în Franța.

CONCLUZII. INFLUENȚA TEATRULUI MEDIEVAL

Textele întregului teatru medieval, religios sau profan, sunt exclusiv în versuri; proza n-a avut acces pe scenă decât spre sfârșitul secolului al XVI-lea. Valoarea strict artistică a textelor nu se ridică totdeauna la înălțimea semnificației și influenței spectacolului, în epocă și asupra viitorului teatrului.

Pe lângă interesul de ordin spectacologic (și mai puțin al celui literar), misteriile prezintă și un interes social-cultural și de ordin documentar. Misteriile traduc și reflectă ideile și sentimentele epocii. Datorită lor – și pornind chiar de la spiritul franciscan de deschidere spre uman, spre natură, spre lumea și suferințele celor

umili – s-a deschis și posibilitatea de a se opera (măcar întrucâtva) și o oarecare fuziune morală, apropiindu-i pe cei puternici de cei supuși, întrucât cu toții asistau – având idei, sentimente, preferințe esențialmente nediferențiate – la aceleași spectacole, unde li se comunicau aceleași emoții intime și aceeași lecție de conduită umană. (În primul rând, pe scenă se întâlneau la un loc actori amatori din toate profesiunile și straturile sociale). În locul comunicării unor dogme senine și imuabile – care inspiraseră drama liturgică – atenția spectatorilor unui misteriu se îndreaptă acum spre pământ, spre bucuriile și suferințele lor. Iisus, de pildă, interesează mai mult ca om decât ca divinitate; iar Fecioara Maria, mai mult ca mamă îndurerată. Lumea realității, în toată complexitatea ei, materială, morală, spirituală, intră pentru prima dată – după teatrul grec – în mod masiv pe scenă.

Genurile dramatice cultivate în Evul Mediu vor fecunda de-a lungul secolelor creația multor dramaturgi. Spiritul religios al miracolelor și misteriilor se regăsește în dramele mistice – *autos sacramentales* – ale lui Lope de Vega și Calderon; iar în secolul nostru inspirându-i pe Hugo von Hofmannsthal (*Jedermann*), Paul Claudel (*Îngerul a vestit pe Maria*), sau Gabriele D'Annunzio în *Martiriul Sf. Sebastian*, cu muzică de Debussy. Iar pentru ereditatea spiritului medieval profan, este suficient să fie amintite bufonadele și farsele *Commediei dell'arte*, și în primul rând marele nume al lui Molière.

Cât privește spectacologia medievală, primul lucru care trebuie amintit este supraviețuirea sistemului scenei „simultane", imediat în jumătatea a doua a secolului al XVI-lea, când se transmite chiar și tragediei clasice – deci o dramaturgie concepută diametral opus spiritului și stilului celei medievale – a lui Jodelle și Robert Garnier, precum și tragi-comediei lui Alexandre Hardy (ca să ne rezumăm numai la Franța). Iar în secolul nostru, să asistăm la o adevărată resurecție a scenei „simultane" în spectacolele unor regizori de primă mărime, – ca Antoine Gémier și Copeau, în Franța, Gordon Craig în Anglia, Max Reinhardt în Germania, sau L.S. Bakst în Rusia.

Arta secolelor XV și XVI – basorelieful, pictura, miniatura, gravura, vitraliul, tapiseria – datorează mult miracolelor și misteriilor. Artiști dintre cei mai renumiți care asistaseră la reprezentații s-au inspirat pictând ceea ce văzuseră pe scenă, introducând în iconografia timpului episoade încă netratate în artă, scene noi, teme, personaje, detalii care nu figuraseră până atunci în pictură – și,

îndeosebi, decoruri și costume somptuoase. Unii, chiar colaboraseră la aceste spectacole, jucaseră roluri sau puseseră în scenă misterii alc Patimilor, ca Jean Fouquet sau Claus Sluter[1].

Sub influența acestor reprezentații au intrat, pentru prima oară în iconografia secolului al XV-lea, motivul Închinării Păstorilor (cu Jean Fouquet, Hugo van der Goes, Ghirlandaio, ș.a.); subiecte, motive și personaje neîntâlnite în epoca anterioară – ca Nunta din Cana, Întâlnirea cu Samarineanca, Înmulțirea pâinilor, Schimbarea la față, Învierea lui Lazăr, Intrarea în Ierusalim, etc. Cel mai mult au influențat aceste spectacole modul de tratare a temei Patimilor și cea a Învierii, în care pictorii (Jean Fouquet, Hans Memling sau Albrecht Dürer – ca să amintim pe cei mai mari) au introdus, în sensul accentuării realiste, episoade și detalii familiare.

Influența reprezentațiilor s-a manifestat și în felul de tratare a costumelor: ale îngerilor – care acum nu vor mai fi de un alb imaculat, ci multicolore (ca la Van Eyck); sau, ca în costumele splendide ale Regilor Magi și în cortegiile lor fastuoase, reprezentate de pictori în culorile cele mai vii și mai variate (Pisanello, Gentile da Fabriano, Antonio Vivarini, Benozzo Gozzoli, ș.a.). Accesorii și decoruri circumstanțiate le-au fost inspirate artiștilor de punerea în scenă a misteriilor. Locul în care se desfășoară o scenă – de pildă, Bunavestire, Nașterea, Ioan Botezătorul predicând, Rugăciunea pe Muntele Măslinilor, – nu mai este, ca până acum, indeterminat, ci cu multe personaje și amănunte precise. Într-un basorelief având ca subiect întâlnirea lui Iisus cu Maria Magdalena, didascaliile lui Amoul Greban și ale lui Jean Michel sunt concludente: „Aici vine, pe dindos, Iisus în chip de grădinar". Influența spectacolelor este vizibilă și în gruparea personajelor, în atitudinile și gesturile lor – ca la aceiași Fouquet, Memling sau Van der Weiden.

În felul acesta, reprezentațiile miracolelor și misteriilor nu numai au propus artiștilor teme, scene, motive, costume sau decoruri scenice noi, ci în același timp „au contribuit să dea scenelor evanghelice un aer de realitate familiară" (Émile Mâle).

---

1 La rândul lor, toți marii autori de misterii – Marcadé, A. Greban, J. Michel – au fost incontestabil influențați de *Meditațiile asupra vieții lui Iisus Hristos*, atribuite lui Bonaventura, care – total înafara vreunor indicații din textele evanghelice – imaginase scene familiare, dialoguri firești, amănunte dramatice sau pitorești, ce dădeau textului naturalețe, viață, culoare și un sentiment de autentică umanitate. Între acestea, și episodul întâlnirii lui Iisus cu Ioan Botezătorul pe când erau copii; episod care a inspirat și pe Leonardo și Rafael ș.a.

STRUCTURI ȘI ATITUDINI MENTALE

Preliminarii • Mentalitatea religioasă • Miracolul și „medicina miraculoasă“ • Pelerinaje penitențiale, pelerinaje juridice și „călătorii turistice“ • Simbolismul medieval • Mentalitatea aritmetică • Omul ca microcosm • Spiritul răului: diavolul • Sentimentul copilăriei • Vârsta bătrâneții • Viziunea morții • Sentimentul tradiției clasice. Concluzii.

PRELIMINARII

O istorie a „evenimentului", o istorie care se rezumă la studierea unor realități economice și sociale, la relatarea unor fapte politice și militare, este considerată azi tot mai mult a fi insuficientă și incapabilă de a reconstitui o imagine cât mai completă și mai adecvată a trecutului. O istorie „totală", o istorie „umană" – preconizată de o importantă direcție a istoriografiei ultimelor decenii – nu poate ignora și omite ceea ce în viața oamenilor ține de afectiv, de reprezentările, de „mentalitatea" lor: un termen care s-ar putea traduce mai explicit prin „viziune" asupra omului, lumii și vieții. Un complex mecanism mental în care intră o infinitate de date și de interacțiuni – care completează și, într-o măsură, chiar explică resorturile intime și cauzele prime ale „evenimentului".

Este adevărat că în sânul unei societăți – în cazul de față, a celei medievale – există diferențe de conținut și de sens în câmpul ideologiilor și comportamentelor, al structurilor și habitudinilor mentale; diferențe totodată determinate și de respectivele perioade istorice în toată complexitatea lor (schimbările intervenite, de pildă, în sec. XV, vor contribui la formarea unei viziuni diferite de cea a omului din sec. IX). Diferențe de mentalitate între oameni din spații geografice îndepărtate unul de altul – cel anglo-saxon și cel italian, de exemplu; sau, diferențe dintre clase, categorii sociale și profesionale, nivele de cultură diferite. – Dificultatea (dacă nu chiar imposibilitatea absolută) de a reconstitui un tablou cât mai exact și mai cuprinzător al structurilor și atitudinilor mentale ale omului medieval este sporită și de faptul că în această privință mărturiile consemnate provin aproape exclusiv din surse ecleziastice, din scrierile unui singur grup social – cel al intelectualilor, al „clericilor".

Despre o cultură „globală" – în sensul strict al cuvântului – nu se poate vorbi fără a se ține seama de aceste situații. Există, totuși, alături de toate aceste evoluții și diferențe, unele elemente comune – reprezentări, idei, afecte, atitudini mentale – comune acestor grupuri; și care, deci, permit să se descifreze (apelând și la un *esprit de finesse*) câteva mecanisme subtile, corespondențe și interrelații, coordonate esențiale, proprii mentalității omului medieval, – și pe care o cercetare istorică a culturii și civilizației nu le poate neglija.

Fra Angelico: „Bunavestire". Către 1430. –
Muzeul Prado, Madrid.

Considerând în ansamblu cultura Evului Mediu, ceea ce se remarcă în primul rând este coexistența, combinația, interacțiunea continuă de opoziții, antagonisme, contradicții la prima vedere ireductibile. Astfel, de pildă, munca era privită ca un blestem – consecință a „păcatului originar", – dar și ca un mijloc de expiație și de mântuire (pe care Ordinul benedictin chiar îl impunea). Bogăția era socotită o cale deschisă pierzaniei, – dar și, pentru cel bogat, o posibilitate și o datorie de a face nenumărate fapte bune. Știința era ținută în mare cinste, – deși în același timp se susținea că „fericiți sunt cei săraci cu duhul"...

Prea multe aspecte ale vieții și mentalității medievale par a fi contradictorii, iraționale, dacă nu chiar contra naturii. Și totuși, între aceste categorii aparent opuse există o interrelație intimă, – care derivă și se justifică prin faptul că lumea însăși în totalitatea ei era concepută și receptată ca o unitate. Pentru omul medieval, „tot ceea ce există își are originea și este determinat de un principiu regulator central; totul se insercază într-o ierarhie euritmică și se află în raport

armonios cu celelalte elemente ale cosmosului" (A. Gurevici). Lumea se prezintă sub aspecte și prin elemente multiple care nu sunt decât fragmente ale unei totalități. Universul mental medieval era prezidat de principiul totalității organice, – în cadrul căruia nu se operau delimitări clare între concret și abstract, acțiunile succesive erau prezentate – figurativ – simultan, aspectele variate ale vieții nu puteau fi separate în sectoare și entități autonome.

În conștiința omului medieval, ideea poseda același grad de realitate ca lumea obiectivă. Filosofia, etica, legislația, jurisprudența, nu constituiau domenii clar și complet separate; iar dreptul și morala chiar coincideau. Diferitele sectoare ale activității umane nu posedau un limbaj „profesional" propriu. Sărăcia, de exemplu, nu era văzută ca o problemă economică și socială în sine, autonomă, ci era interpretată și în termenii unei distincții juridice, și ca o stare de electiune: „săracii lui Hristos" erau cei care – asemenea lui Francisc din Assisi, „il poverello di Dio", – renunțaseră de bunăvoie la bunurile pământești pentru a-și asigura în felul acesta un loc în împărăția cerurilor...

Într-un sens asemănător, de totalitate, de globalitate, era concepută și structura unei catedrale – care trebuia să fie o imagine perfectă, tradusă în piatră și în nenumăratele ei obiecte simbolice, a cosmosului divin. Același sens îl aveau enciclopediile, care abundă în secolul XIII-lea. Scopul tuturor acestor *Summae*, *Specula, Imagines mundi*, nu era propriu-zis acela de a aduna și oferi o totalitate a cunoștințelor, cât acela de a se constitui într-o reprezentare a întregii lumi vizibile sau cognoscibile ca un tot coerent, organic. Termenul *Summa* avea înțelesul de „esențial", de „total", de „global unitar".

Într-o asemenea concepție, „filosofia nu putea să nu fie *ancilla theologiae*" – observă istoricul citat mai sus, – „pentru că, din punct de vedere al omului medieval, numai servind teologia, filosofia se putea apropia de adevărul divin".– Or, acționată de credință, conștiința globalității, a apartenenței sale organice (ca și a tuturor lucrurilor) la un tot ierarhizat și perfect reglat, conferea omului medieval o relativă siguranță, optimism și un anumit echilibru interior.

MENTALITATEA RELIGIOASĂ

Perioadele des repetate de foamete, marile epidemii, catastrofele naturale, războaiele frecvente și alte forme de violență din Evul Mediu, au dus la o instabilitate a sentimentelor – o altă caracteristică

Fra Angelico: „Fuga în Egipt". –
Muzeul San Marco, Florența.

a mentalității medievale, – precum, și la credința în vise, viziuni și halucinații, în semne premonitorii sau punitive. Supranaturalul nu putea fi exclus din concepția despre lume, destinele omului și ale Universului înscriindu-se în marele plan al divinității. Mentalitatea religioasă era dominantă.

Dar până în secolul al XII-lea Biserica nu își definise încă în mod complet dogmatica, iar învățăturile ei nu pătrunseseră pe deplin în mase. Clerul parohial era insuficient pregătit teologic, predicile erau ținute rar, în timp ce imaginile pictate sau sculptate din biserici constituiau, pentru imensa mulțime analfabetă, lecții de spiritualitate lipsite de precizie. Încât, viața religioasă a maselor continua să se alimenteze cu superstiții, cu credințe și practici păgâne, – și care au exercitat o presiune permanentă asupra doctrinei oficiale, influențând continuu atitudinea și comportamentul oamenilor Bisericii, la toate nivelele. La țară se celebrau mai departe rituri naturiste păgâne, religia populară era departe de a se identifica cu teologia oficială. Natura în toate formele și manifestările ei era considerată a fi opera unor voințe oculte – sfinți, îngeri, spirite și mai ales demoni, –

subordonate (insuficient, însă) atotputerniciei lui Dumnezeu și opunându-se continuu unele altora. – În felul acesta, „lumea sensibilă nu îi mai apărea omului decât ca un fel de mască, în dosul căreia se petreceau toate lucrurile cu adevărat importante; sau, ca un limbaj destinat să exprime, prin mijlocirea semnelor, o realitate mai profundă" (M. Bloch).

Lumea aceasta de aparențe era văzută ca o lume trecătoare. Sentimentul de nesiguranță, materială, fizică și morală – și, mai presus de toate, incertitudinile privind viața de dincolo – îl conducea pe om spre nevoia profund resimțită de a-și asigura un sprijin și o protecție. Ceea ce, el găsea în solidaritatea de grup, a unei comunități, căreia îi aparținea, și înainte de toate în comunitatea sa religioasă. Integrarea în sistemul social al timpului îi asigura țăranului ajutor și protecție, persoanei și bunurilor lui, din partea seniorului său. (Orășanul va căuta ajutorul și protecția în sistemul corporațiilor). Intelectualul – omul de știință, filosoful, magistrul, omul de litere, istoricul sau cronicarul – și le va asigura recurgând la principiul „autorității" unor predecesori, antici sau postantici, la *auctores*.

Cu toții însă vor căuta sprijinul moral și spiritual – fără a-l exclude și pe cel material – în Biserică, în religie, invocând doctrina evanghelică, bunăvoința divinității, ajutorul sfinților, – direct, sau prin „substitutul" lor: relicvele.

Sfinții tradiționali – cărora le erau închinate sanctuare și locuri de pelerinaj – li s-au adăugat în Evul Mediu târziu un mare număr de sfinți noi, oameni de condiție foarte umilă proclamați sfinți de către credincioșii din regiunea unde se născuseră și unde apoi se înființau sanctuare minore pentru pelerini. Rareori cultul acestora era recunoscut de Biserică[1]. Încă din secolul al XIII-lea ecleziasticii cultivați respingeau aceste forme populare de pietate – precum și altele[2], – care cuprindeau viziuni, revelații și miracole operate de

1 Când, la sfârșitul secolului al XII-lea, papalitatea și-a rezervat în exclusivitate dreptul de canonizare (fapt lăsat până atunci la voia poporului), ea a pretins drept condiție *sine qua non* și dovezi despre capacitatea candidatului de a fi săvârșit minuni.

2 Ca flagelația, devenită o practică spirituală comună în Occident în secolele X și XI. „Piero Damiani i-a formulat o justificare teologică, susținând că era suprema manifestare a umilinței și iubirii de Dumnezeu, o imitație perfectă a suferințelor lui Hristos însuși" (J. Sumption). – În sec. XIII flagelația era practicată de mii de laici în pieţele principale ale orașelor italiene (unde nici azi n-a dispărut total). Ceea ce Biserica accepta ca act de pietate personală, a fost interzis când lua forme de isterie colectivă; interdicție rămasă însă inoperantă.

Regele Richard II. Pictură în stilul de curte al sec. XIV. – Westminster Abbey.

sfinți; totuși, ele au continuat, împreună cu străvechi credințe și practici magice (cultul arborilor, dumbrăvilor, izvoarelor, etc.).

Tendința firească a omului simplu din popor de veneraţie spontană a unor figuri eroice a dus la apariția cultului a numeroși sfinți politici. Frederic Barbarossa însuși a vrut și a obținut ca în 1165 să fie canonizat Carol cel Mare, după ce timp de trei secole acesta fusese obiectul unui adevărat cult popular. Cei mai mulți sfinți politici erau în Anglia[1], – în general canonizați nu pentru viața

1 Eduard II, rege anglo-saxon asasinat în 978; Edmund, rege anglo-saxon, martirizat în 870; Eduard III Mărturisitorul, Thomas Becket, arhiepiscop de Canterbury, Simon de Montfort, conte de Leicester, Eduard II, asasinat în 1327, Henric VI, contele Thomas de Lancaster, mort în 1322, ș.a. Regele Canut II al Danemarcei, asasinat în 1086, a fost canonizat în 1100.

lor pioasă, ci pentru că fuseseră victime ale unei morți violente (aproape toți fiind asasinați).

Veneraţia relicvelor (care data încă din sec. II) a fost mult timp criticată ca fiind o formă de manifestare a păgânismului. (De fapt, prezentând afinităţi cu forme de credinţă preistorice (fetișe, amulete, talismane, ș.a.). După care, mulţi dintre marii teologi ai perioadei patristice și de mai târziu au elaborat bazele teoretice ale cultului relicvelor. Sf.. Augustin le numea „temple ale credinţei", cărora li se datora aceeași veneraţie ca sfinţilor în viaţă. Unii teologi – mai ales din Orient – le recunoșteau puterea de a face minuni, – în primul rând de a-i vindeca pe bolnavi. Toma din Aquino afirma că prin asemenea miracole Dumnezeu își arăta dorinţa ca sfinţii să fie veneraţi. – Nu numai relicvele corporale erau venerate, ci și obiectele care fuseseră în contact cu sfinţii sau cu mormintele lor. Unele erau păstrate în biserici, în relicvarii preţioase; altele, în relicvarii minuscule, erau purtate atârnate de gât, sau incastrate într-un inel, – fapt energic dezaprobat de Biserică, întrucât în felul acesta erau asimilate cu amuletele păgânilor; totuși, mulţi episcopi sau arhiepiscopi au continuat să le poarte.– Bizanţul, Franţa, Germania, Anglia, Spania se luau la întrecere să adune un număr cât mai mare de relicve; și nu numai regatele, ci și regiunile, mănăstirile, orașele și persoanele particulare.

Oamenii Bisericii, teologi dintre cei mai distinși puneau adeseori la îndoială autenticitatea lor; cu atât mai mult cu cât această goană după relicve a dus la un intens comerţ (exercitat de feluriţi șarlatani) și la numeroase cazuri de furt de relicve, unele furturi asemănătoare fiind comandate de mănăstiri, de biserici sau de persoane particulare. După jefuirea Constantinopolului de către cruciaţi în 1204, „piaţa" europeană de relicve a fost invadată de mii și mii de asemenea obiecte. La începutul secolului al XIII-lea, Conciliul din Lateran a condamnat traficul de relicve ca sacrilegiu și simonie; ceea ce n-a împiedicat ca, în ciuda falsurilor și fraudelor recunoscute, mulţimea naivă să le venereze (în multe ţări civilizate, până azi); n-a împiedicat mănăstirile și bisericile să le colecţioneze, spre a atrage pelerini (și beneficii); și n-a împiedicat ca însăși autoritatea laică să le comercializeze[1].

1 Astfel, pentru a obţine o sumă considerabilă care îi era necesară pentru a pregăti o campanie militară împotriva bulgarilor, Baudoin, împăratul latin al Constantinopolului, a lăsat Venеţici în gaj... coroana de spini a lui Hristos!

MIRACOLUL ŞI „MEDICINA MIRACULOASĂ"

Autenticitatea relicvelor era certificată de capacitatea lor de a face miracole; iar metoda cea mai simplă de a provoca sau de a verifica o minune era proba focului: dacă relicva aruncată în foc rămânea intactă, însemna că era autentică[1]. (Proba focului, după cum se ştie, era aplicată şi în justiţie, pentru a dovedi nevinovăţia inculpatului). – Ceea ce cucerea de fapt adeziunea spiritelor din Evul Mediu nu era ceea ce poate fi observat şi demonstrat printr-o lege naturală, printr-un mecanism care se repetă în mod regulat; ci extraordinarul, supranaturalul sau, în orice caz, anormalul. Ştiinţa însăşi lua mai bucuros drept obiect excepţionalul, *„mirabilia"* (J. Le Goff). Credinţa în miracole este o altă caracteristică a mentalităţii medievale[2] – permanentizată, dealtminteri, mult timp: în Europa chiar, ordaliile – în uz încă şi azi la unele populaţii primitive – au rămas în practica judiciară până în secolul al XVI-lea.

Exponenţii Reformei au susţinut că minunile nu erau decât nişte înşelătorii organizate de clerul catolic din motive de interes personal şi din aviditate. Ele puteau avea însă şi un rol în activităţile misionare. Când papa Grigorie cel Mare şi-a trimis corpul de misionari în Anglia, le-a recomandat să prezinte anglo-saxonilor cultul sfinţilor ca un echivalent al panteismului păgân – „căci nu se poate şterge dintr-o dată totul din inimile lor îndărătnice". Primul lucru care îl cereau păgânii misionarilor era să facă minuni. Rolul miracolelor în opera de convertire la creştinism a popoarelor din Gallia a fost de asemenea decisiv, – în primul rând cele atribuite Sf. Martin din Tours. – Biserica a considerat că miracolele îşi aveau rostul lor doar în această primă fază, servind ca mijloc de convingere a celor ce urmau să fie creştinaţi.

Totuşi, Biserica a continuat să le prezinte ca dovezi în sprijinul învăţăturilor ei; ceea ce era cu atât mai necesar cu cât în rândul

---

1 De fapt, metoda aceasta de verificare nu era propriu numai Evului Mediu. În 1685, contesa palatină Anna Gonzaga lasă moştenire abaţiei Sf. Germain o bucată din crucea pe care fusese răstignit Hristos – „pe care adeveresc că am văzut-o cu însumi în flăcări fără să ardă" (*apud* J. Sumption).

2 Dar nu numai medievale: la sfârşitul secolului al XVII-lea, reformatorul George Fox, fondatorul sectei quakerilor, a scris o *Carte a miracolelor*, în care povesteşte mai bine de 150 de miracole în scopul edificării adepţilor săi.

maselor populare concepțiile panteiste păgâne au rămas vii în mai tot timpul Evului Mediu. Dar persoanele cultivate au privit miracolele cu scepticism; încât, și clerul bisericilor de pelerinaj le-au examinat cu mai multă atenție înainte de a le publiciza; fapt care a făcut ca începând din sec. XII minunile popularizate să pară mai puțin improbabile și absurde decât cele din perioadele precedente.

Dealtfel, sfera noțiunii de „miracol" era foarte largă. Grégoire de Tours povestește că el însuși s-a vindecat, datorită unor minuni, de dureri de cap, de dureri de ochi, de furuncule și chiar de indigestie! Autorii timpului relatează cu uimire alte „minuni": un copil care se înecase cu o bucată de carne a scăpat cu viață bând un pahar de apă sfințită, un cavaler care și-a regăsit calul rătăcit prin pădure povestește călugărilor această „minune"...

Evident că nenumărate povestiri despre minuni – mai ales cele datând din și după sec. XII – pot fi perfect explicate fără a se recurge la supranatural. Așa sunt istorisirile evadărilor din închisoare – foarte răspândite în sec. XV, – fiecare fugă a unui prizonier fiind considerată, cu toată convingerea, ca fiind o „minune" datorată Fecioarei sau unui sfânt. Cei ce pretindeau că beneficiaseră de un miracol erau aproape întotdeauna laici; iar cei ce inventau asemenea istorii miraculoase erau mai degrabă pelerinii înșiși decât clerul bisericii de pelerinaj. – Jan Hus și alți reformatori au susținut că astfel de minciuni erau inventate și puse în circulație de preoții interesați să profite de credulitatea mulțimilor; de fapt, în primul rând beneficiarii acestor „minuni" țineau să se autopopularizeze povestindu-le. Distinsul teolog și profesor Guibert de Nogent observa că „multe miracole sunt datorate mai degrabă vanității oamenilor decât puterii sfinților".

Aspectele cele mai concludente legate de credința omului medieval în minuni le oferă „medicina miraculoasă".

Anumite schimbări climatice care s-au produs în Europa Occidentală după 1300, și care au dus la repetate perioade de foamete, au avut ca rezultat ultim slăbirea rezistenței organismului oamenilor, apariția și extinderea în timp și spațiu a epidemiilor și a unor boli mai ușoare. Medicina pe care o practicau medicii vremii, era, după cum am văzut, rudimentară și neștiințifică; tratamentele pe care le aplicau nu erau mai eficace decât cele practicate la țară de medicina populară. Ca atare, practica medicinei nu se bucura de o prea mare considerație, oamenii preferându-i pe vindecătorii și pe „vrăji-

Volcul stâng al „Dipticului Wilton": Sf. Edmund, Sf. Eduard Mărturisitorul și Sf. Ioan Botezătorul prezentându-l Fecioarei pe regele Richard II. (vezi volcul drept).

toarele" care recurgeau la remedii pe bază de plante, de poțiuni și de diferite grăsimi animale. La rândul, lor călugării și preoții centrelor de pelerinaj susțineau că singurul leac contra unei boli era să invoci ajutorul sfinților, că numai pelerinajul la un sanctuar putea garanta vindecarea bolnavilor.

Nu numai ineficiența medicinei timpului explica o asemenea opinie, ci și convingerea fermă a oamenilor că bolile și suferințele fizice se datorează unor cauze spirituale sau unor puteri oculte malefice. O boală este provocată, mai întâi, de păcatele săvârșite de cel bolnav și ca o pedeapsă pentru aceste păcate. „Nu există nici o îndoială că păcatul este cauza primă a bolilor trupului" – scria Sf. Ioan Hrisostomul. Prin urmare, penitența pe care o făcea bolnavul întreprinzând un pelerinaj îl putea absolvi nu numai de păcate, ci și de urmarea lor, de boala de care suferea. Grégorie de Tours vorbește despre boală ca despre un asediu și o invazie asupra trupului din partea diavolului.

Credința în natura diabolică a bolilor – care de altfel își are originea în textele Sfintei Scripturi – era aproape unanimă când era vorba de maladii mintale: bolnavul era, în acest caz, un „posedat de diavol". Convingerea că la originea bolii stă păcatul și că invocarea ajutorului sfinților poate duce la vindecare explică totodată și ostilitatea Bisericii față de medicii care ignoră în mod deliberat originile și cauzele de ordin spiritual ale maladiilor[1].

În zilele de sărbătoare ale sfinților sanctuarele respective ale locurilor de pelerinaj erau pline până la refuz de bolnavi și muribunzi; mulți dintre aceștia așteptau aici săptămâni și chiar luni să se vindece, sau măcar să aibă mulțumirea sufletească de a-și da sfârșitul lângă mormântul sfântului din acel sanctuar. Ritualul legat de invocarea ajutorului acestuia varia de-a lungul secolelor, precum și de la un sanctuar la altul. În general, bolnavului venit în pelerinaj nu i se permitea să atingă relicvele – și de cele mai multe ori nici măcar să le privească. În schimb, se obișnuia ca bolnavul să-și aplice pe partea afectată a corpului anumite obiecte care veniseră în contact cu sfântul respectiv sau cu mormântul lui[2].

Vindecările „miraculoase" se explicau, în parte, prin schimbarea de climă sau de dietă a bolnavului (în apropierea sanctuarelor se aflau uneori și izvoare ale căror ape aveau o valoare terapeutică), iar în parte și prin faptul că preoții recurgeau, concomitent, și la ajutorul medicinei naturale. Multe centre de pelerinaj – Canterbury, Cluny, St. Martial din Limoges, etc. – posedau excelente biblioteci cu opere de medicină. Alteori, vindecarea era datorată greșelii inițiale în stabilirea diagnosticului diferențial, – multe boli fiind confundate cu alte afecțiuni[3].

---

1 Astfel, Conciliul din Lateran din 1215 interzicea medicilor să viziteze a doua oară un pacient dacă înainte nu îl vizitase un preot care să îi fi dat asistență spirituală. Sinodul ținut la Paris în 1429 mergea până acolo încât interzicea medicilor să acorde orice îngrijire bolnavilor care nu se spovediseră și împărtășiseră în prealabil. Iar Conciliul din Béziers din 1246 îi excomunica pe toți creștinii care acceptau să fie tratați de medici evrei!

2 „În timpul lui Grégoire din Tours bolnavii mâncau ceara lumânărilor ce ardea în fața mormântului sfântului, și uneori chiar feștilele carbonizate" (J. Sumption). – Metoda obișnuită de tratament în locurile de pelerinaj era înmuierea relicvelor în apă sau vin, ori spălarea unei părți a mormântului cu apă sau cu vin, – din care apoi i se dădea bolnavului să bea, sau, pentru orbi, să aplice lichidul pe ochi. (Din sec. XII, însă, se pare că s-a renunțat la asemenea băuturi macabre).

3 Vd. *supra*, cap. *Știința*, paragr. *Medicina*

Volcul drept al celebrului „Diptic Wilton“,
capodopera picturii gotice engleze. – Sec. XIV.

Explicabile în termeni psihologici erau vindecările maladiilor mentale: aproape o jumătate din cazurile de vindecări „miraculoase“ enumerate de Grégoire de Tours se referă la diferite forme de anormalitate psihică – schizofrenie, mutism, delir, epilepsie, depresiune nervoasă, etc. „ Și tulburările pur fizice puteau fi vindecate, cel puțin temporar, prin mijloace psihosomatice, – dat fiind că o indispoziție fizică, uneori chiar gravă, poate deriva din ipohondrie: un fapt pe care medicina l-a recunoscut abia în secolul trecut și care explică aproape sigur presupusele vindecări miraculoase“ (J. Sumption). – Stresul psihologic putea fi ușurat de înseși circumstanțele vindecărilor „miraculoase“: stabilirea diagnosticului (maladia ca urmare a unui păcat săvârșit), încrederea fermă a bolnavului în posibilitatea vindecării, ceremonia din biserică, formularea unei promisiuni solemne, convingerea bolnavului că se va putea vindeca, urmată de autosugestia că s-a vindecat sau că s-a ameliorat, – toate acestea constituiau elementul cel mai important în aceste cazuri de vindecări „miraculoase“.

În situația unei boli grave, vindecarea psihosomatică era de scurtă durată. Din relatările timpului reiese că, în cele mai multe cazuri, bolnavii făceau o recădere; dar revenirea boli era explicată prin faptul că bolnavul nu și-a îndeplinit cum trebuie recunoștința față de sfântul care îl vindecase, sau nu efectuase pelerinajul penitențial pe care îl promisese, sau nu adusese sanctuarului o ofrandă îndeajuns de generoasă, sau că între timp ar fi comis un alt păcat grav. (De obicei, vindecările ratate într-un anumit sanctuar erau denunțate de clerul unui alt sanctuar, rival).

Fără îndoială că unii bolnavi porniți în pelerinaj la marile sanctuare se vindecaseră efectiv; dar, pe baze perfect explicabile în lumina cunoștințelor actuale ale medicinei, prin factori care sunt consemnați în toate relatările medievale despre vindecările „miraculoase"[1]

PELERINAJE PENITENȚIALE, PELERINAJE JUDICIARE ȘI „CĂLĂTORII TURISTICE"

Așadar, o credință tipic medievală era cea potrivit căreia păcatele comise puteau fi răscumpărate, automat, prin vizitarea unor anumite sanctuare. De obicei se trece însă cu vederea faptul că pelerinajele medievale nu erau doar acte individuale de pietate, ci comportau și serioase implicații, sensuri, consecințe de ordin social și juridic (pe lângă altele, de ordin economic și cultural). Totuși, ele prezintă – cel puțin formal – un semnificativ aspect al mentalității religioase a Evului Mediu[2].

Biserica creștină a început să impună pelerinaje pentru ispășirea

1 *British Medical Association* a sugerat șase factori putând să explice vindecările cele mai „miraculoase" care se pretinde că ar fi avut loc în timpurile moderne: 1. – un diagnostic greșit; 2. – un prognostic greșit; 3. – o atenuare aparentă a simptomelor; 4. – o dispariție periodică a simptomelor; 5. – o vindecare spontană; 6. – folosirea simultană a unor remedii fizice. (Cf. J. Sumption). – De reținut că, în secolul trecut, însăși Biserica catolică a recunoscut ca adevărate mai puțin de o sută de cazuri de vindecări „miraculoase" care au avut loc la faimosul sanctuar din Lourdes, – care însă în acest timp fusese vizitat, cu speranța vindecării, de câteva milioane de bolnavi!

2 Călătoriile, individuale sau colective, la un loc sacru, ca o formă de manifestare a pietății, erau comune tuturor popoarelor și religiilor (din Egipt, India, Mongolia, China, Japonia, Palestina, Grecia, Roma, Arabia). Creștinismul a preluat și a menținut – începând din sec. IV – practica pelerinajelor, dar totodată disciplinându-le și reglementându-le.

Cristelniță de bronz. Domul din Hildesheim. – Către 1230.

păcatelor încă din sec. VI, când misionarii irlandezi au întocmit chiar „tarife" penitențiale, –liste ale actelor obligatorii de pocăință stabilite în funcție de gravitatea păcatului comis, și care mergeau de la ținerea unui post de câteva zile până la exilul perpetuu. Scolasticii din sec. XIII au formulat distincția dintre penitență „publică" și cea „privată". Prima – care de obicei însemna un pelerinaj obligatoriu – era impusă pentru păcate publice grave, mai ales pentru asasinate[1]. (Presiunea opiniei publice era atât de puternică – și putând avea efecte incalculabile – încât cei vinovați, fie ei chiar conți și regi, trebuiau să se supună penitențelor impuse; și cărora realmente li se supuneau). A doua, rămânea ca un act de pietate personală; era întreprins voluntar și foarte frecvent practicat începând din jurul anului 1000.

1 În 1066, contelui Dietrich care îl ucisese pe arhiepiscopul de Trier; regelui Henric II, învinuit de asasinarea lui Tomas Becket; contelui Raymond IV de Toulouse, pentru uciderea legatului papal; importantului om de stat Guillaume de Nogaret, profesor al universității din Montpellier, pentru grava insultă adusă papei Bonifaciu VIII, ș.a., – le-au fost impuse îndelungate pelerinaje penitențiale.

Din primii ani ai secolului al XIII-lea, sub influența tribunalului Inchiziției – care și-a lăsat amprenta în numeroase aspecte ale legislației medievale – s-a introdus în legislația civilă pelerinajul judiciar. Ca o pedeapsă mai ușoară, pentru cei suspecți de erezie (dar împotriva cărora nu existau probe precise), au fost stabilite 19 centre minore de pelerinaj, toate pe teritoriul Franței, pe lângă cele 4 mari sanctuare – din Roma, Canterbury, Santiago de Compostela și Köln (la mormântul celor trei Regi Magi). În 1328, legislația civilă din Țările de Jos stabilește obligația unui pelerinaj ca pedeapsă generală pentru delictele de violență. În același secol al XIV-lea, această procedură era stabilită și în Franța și Italia.

Pelerinajul judiciar – o pedeapsă infinit mai grea (dat fiind complexul de condiții ale vremii) decât ne putem imagina azi, și în conținutul căreia de obicei elementul religios era aproape inexistent – echivala cu exilul pentru un număr determinat de ani, și era aplicată mai ales celor considerați a fi agitatori periculoși pentru ordinea publică a comunităților orășenești. Asasinatul, conspirația, agresiunea cu vărsare de sânge, comportau de asemenea pedeapsa cu exilul; iar a da foc unei case – delictul cel mai grav pe care îl putea comite locuitorul unui oraș medieval – era un fapt sancționat cu obligația unui pelerinaj la Ierusalim, sau măcar la Santiago de Compostela[1]. – Dar în același timp tribunalele civile permiteau ca cei pedepsiți să-și poată răscumpăra obligativitatea pelerinajului judiciar, plătind o sumă care varia în funcție de distanța până la sanctuarul indicat în hotărâre.

Nu numai forurile bisericești sau curțile de justiție impuneau efectuarea unui pelerinaj, ci și orice corporație avea competența și puterea de a-și pedepsi membrii recalcitranți obligându-i să facă pelerinaje la sanctuare îndepărtate. Mai mult decât atât: exista și obiceiul ca un oraș întreg după o rebeliune sau o înfrângere suferită, să fie obligat – ca o pedeapsă stipulată în tratatul de pace care urma – să-și trimită grupuri masive de cetățeni într-un pelerinaj expiator[2].

---

1 Pedeapsa aceasta fusese stabilită încă din 1186 de către Frederic Barbarossa; care mai stabilise că cei exilați pentru crime sau violențe fizice grave nu se puteau reîntoarce până când nu despăgubeau, printr-o sumă de bani stabilită după anumite norme, victima sau familia ei.

2 „Prin tratatul din Arques (1326), care a însemnat înfrângerea orașelor flamande răsculate împotriva regelui Carol al Franței, orașelor Burges și Courtai li s-a impus să trimită o sută dintre cetățenii lor cei mai de vază în pelerinaj la Santiago, o sută la St. Gilles și o altă sută la Rocamadour" (J. Sumption). – Alteori, alte grupuri de sute de cetățeni, printre care înalți demnitari ai orașelor pedepsite pentru rebeliune au fost trimise (în 1309, 1393, 1468, etc.) în pelerinaje penitențiale la Avignon, Santiago, Roma și Ierusalim.

Or, un pelerinaj – fie judiciar, fie penitenţial, fie voluntar întreprins din motive de conştiinţă – comporta imense dificultăţi, riscuri şi sacrificii materiale, mai ales când sanctuarul indicat era la o depărtare de mii de kilometrii. Pelerinii – în grupuri, pentru a se ajuta între ei la nevoie şi a se putea apăra contra numeroşilor tâlhari de drumul mare, făceau tot drumul pe jos (mai rar călare – căci în acest caz penitenţa nu mai avea aceeaşi valoare morală), de multe ori dormind sub cerul liber, în ploaie şi frig, putând cără cu ei prea puţine alimente, în rest hrănindu-se cu ce găseau sau cu ce primeau de la oamenii binevoitori ori de la mănăstiri, istoviţi de oboseală, mulţi îmbolnăvindu-se, cei bolnavi nerezistând şi murind pe drum... Penitenţele judiciare pentru motive grave comportau pelerinaje îndelungate, şi nu la unul ci la mai multe sanctuare, pelerinaje care puteau dura mai mulţi ani, şase, şapte şi chiar mai mult.

Din epoca merovingiană şi până după 1300 – deci timp de cinci sau şase secole – a continuat obiceiul ca pelerinul să execute penitenţa făcând tot drumul cu lanţuri la mâini, la picioare, la gât; iar dacă comisese un omor, să poarte de gât şi arma cu care făptuise crima. Cei condamnaţi de Inchiziţie la un pelerinaj penitenţial trebuiau să poarte, cusute pe haină, pe piept şi pe spate, două cruci mari de stofă de culoarea şofranului; cei ce purtau aceste semne – cele mai umilitoare pentru un penitent – făceau drumul singuri, câte unul, nu erau acceptaţi de nici un grup de pelerini în compania lor, şi nici în hanuri sau în spitale nu erau primiţi. La întoarcerea dintr-un pelerinaj judiciar, cei condamnaţi trebuiau să prezinte adeverinţa că vizitaseră sanctuarul indicat, altminteri nu erau primiţi să mai rămână în oraşele lor. – De la obligaţia efectuării unui pelerinaj judiciar cel condamnat nu se putea sustrage nicicum, – şi cu atât mai puţin când această pedeapsă, echivalând cu un exil de mai mulţi ani, fusese o alternativă la pedeapsa capitală[1].

Nu trebuie să se creadă că pelerinajele au întrunit un consens unanim. Încă din perioada carolingiană un ecleziastic de înaltul prestigiu al lui Hrabanus Maurus se exprima împotriva lor, pentru că revărsau pe drumuri numeroşi criminali care terorizau călătorii paşnici. Patru secole mai târziu, Jacques de Vitry se plângea de „bandele de răufăcători, nelegiuiţi, sacrilegi, tâlhari, asasini, paricizi,

1 În 1405, Picrot, un hamal din Namur care ucisese un avocat, fusese pedepsit să facă un pelerinaj la Santiago; după câţiva kilometri de drum s-a înapoiat şi s-a ascuns într-un cartier mărginaş al oraşului; descoperit după câteva săptămâni, a fost numaidecât decapitat.

sperjuri, adulteri, trădători, corsari, piraţi, proxeneţi, beţivani, menestreli, scamatori, actori", pe care tribunalele Europei îi trimeteau în valuri în Ţara Sfântă. Toma din Aquino protesta împotriva pelerinajelor impuse femeilor, sau a celor impuse de nişte preoţi ignoranţi. – Începând din a doua jumătate a secolului al XIV-lea, foarte rareori o autoritate spirituală mai impunea un pelerinaj penitenţial. După decăderea treptată a Inchiziţiei din sudul Franţei, tribunalele civile din nordul Europei au rămas singurele organe de justiţie care au mai recurs la pelerinajul penitenţial, – chiar şi după Reformă.

Un sanctuar de pelerinaj era departe de a fi un loc de pioasă reculegere spirituală. Îndeosebi la sărbătoarea patronului sanctuarului, în preajma mănăstirii se organiza un mare bâlci pentru toată regiunea, care aducea un bun venit sanctuarului. Timp de câteva zile, vânzătorii ambulanţi, comedianţii, scamatorii, negustorii de lumânări şi de suveniruri, cântăreţii la diferite instrumente, cerşetorii, hoţii de buzunare, se amestecau printre bolnavii în cârje sau aduşi pe tărgi în speranţa unei vindecări miraculoase. Imnurile pelerinilor cuvioşi erau perturbate de larma şi veselia mulţimii, de cântecele vulgare ale celor ce petreceau în cârciumile din jur. – În biserică, vacarmul era aproape la fel ca afară; mulţi pelerini leşinau sufocaţi în înghesuială, alţi erau călcaţi în picioare de mulţime (în 1364, la Saint-Gilles au fost 18 morţi, striviţi în învălmăşeală). Biserica avea prea puţine ieşiri, pericolul de incendiu era permanent; într-un an, în biserica abaţiei din Vézelay, 1127 de pelerini au murit arşi de vii.

Cronicarii timpului au remarcat că multe persoane întreprindeau un pelerinaj nu din motivul pios al penitenţei, ci din pură curiozitate şi plăcere a călătoriei. Într-adevăr, în secolul al XV-lea, când călătoriile au devenit mai uşoare, mai sigure şi mai puţin costisitoare, motivul predominant al multor pelerinaje a fost dorinţa de a vedea şi a afla lucruri noi şi interesante.

Pentru pelerinii din Ţara Sfântă existau adevărate ghiduri turistice încă din secolul al XII-lea, – cu informaţii culese în mare parte din scrierile Venerabilului Beda. Îndată după prima cruciadă au apărut şi adevărate jurnale de călătorie. În secolul următor, al XIII-lea, călătorii care au ajuns până la Damasc sau Bagdad şi-au consemnat impresiile despre societatea islamică. Foarte citit era în acest timp itinerarul descris de cronicarul Baudry de Bourgueil în

Regele Konrad cel Tânăr cu pajul său la vânătoare de şoimi.
Miniatură din ms. Manessc, sec. XIII.
Biblioteca universitară din Heidelberg.

Historia Hierosolymitana.– În secolul al XIV-lea, interesul pentru asemenea lucrări ia un aspect diferit odată cu apariţia (în 1357) a unei descrieri a călătoriei lui John Mandeville în Palestina. În realitate *Mandeville's Travels* era o compilaţie de descrieri şi naraţiuni ale unor peripeţii, reale sau imaginare, publicate cu un secol în urmă, dar o compilaţie care s-a bucurat de o popularitate imensă: în numai 50 de ani de la apariţie, versiunea în franceză a fost tradusă în 8 limbi (latină, engleză, germană, daneză, cehă, italiană, spaniolă şi irlandeză). Se cunosc astăzi peste 300 de manuscrise ale acestei lucrări. Pelerinaje adevărate, la fel ca asemenea pseudopelerinaje, revelează şi alte aspecte, de obicei prea puţin sau deloc cunoscute, ale gusturilor şi habitudinilor mentale ale oamenilor Evului Mediu. O carte ca cea a lui Mandeville (şi, bineînţeles, ca *Il Milione* al lui Marco Polo) reflectă interesul crescând şi entuziasmul viu provocat de cunoaşterea orizonturilor îndepărtate: un alt aspect, mai puţin relevat, al omului medieval. Sau, faptul că flotilele care porneau

anual din portul Veneţiei aveau la bord cel puţin o persoană (dacă nu chiar patru sau cinci) care aveau misiunea să redacteze cu regularitate un jurnal de călătorie, un „jurnal de bord".

În ultimii ani ai secolului al XIV-lea s-au încheiat pentru prima dată adevărate acorduri turistice. La Roma apar acum ceea ce numim azi „birouri de informaţii turistice"; iar în Egipt şi Palestina se deschid „consulate" pentru protecţia călătorilor din ţările occidentale. În 1387, autorităţile aragoneze eliberează un permis de liberă trecere pentru un grup de călători germani – „veniţi în pelerinaj (la Santiago de Compostela) şi pentru a cunoaşte viaţa şi obiceiurile spaniolilor", se spune în document. Un tratat comercial din 1471 încheiat între Franţa şi Anglia prevede posibilitatea gentilomilor englezi de a veni în Franţa – „de a vedea şi studia ţara *pour leur plaisance*". La marile sanctuare, obiective de pelerinaj, se vindeau imagini ale locului: primele „vederi", primele „ilustrate". Încă din secolul al XI-lea pelerinii porneau la drum ducând asupra lor ghiduri ale itinerarului pe care şi-l aleseseră, iar în secolul al XII-lea existau cel puţin opt descrieri (cunoscute azi) ale Palestinei. În unele oraşe mai mari existau şi ghizi de profesie (la Ierusalim – încă din secolul al IV-lea), ghizi autorizaţi şi organizaţi într-o asociaţie proprie. La Veneţia, ghizii oficiali îi însoţeau pe călători arătându-le oraşul, găsindu-le locuinţă, ajutându-i să facă cumpărături... Era, prin urmare, firesc ca, în urma acestor mijloace la dispoziţia călătorilor, spre sfârşitul Evului Mediu viziunea multora să sufere o schimbare: devine mai realistă, mai critică, mai sceptică în privinţa „minunilor" din aceste locuri şi a altor poveşti naive debitate de călugării sau de clerul sanctuarelor de pelerinaj[1].

Pelerinajele se transformă, în secolul al XV-lea, în călătorii „turistice" datorită mai ales orgoliului celor foarte bogaţi şi gustului pentru fast al nobililor. Este adevărat că şi în cele două secole anterioare se remarcase un mare aflux de pelerini regali şi princiari – regi ai Franţei, Angliei, Castiliei şi Aragonului, duci de Burgundia, ş.a.m.d., – un aflux a cărui motivare era pietatea; acum însă raţiunea acestor pelerinaje este de ordin monden, de ostentaţie a bogăţiei şi a

1 Un alt fapt interesant: în rândurile pelerinilor din secolele al XIV-lea şi al XV-lea se notează o mare afluenţă de femei, ceea ce era cu totul neobişnuit în secolele anterioare. Mulţi predicatori şi unii episcopi – printre aceştia, chiar Sf. Bonifaciu, în sec. VIII – condamnau pasiunea frenetică pentru călătorii a femeilor. Regula benedictină prevedea excluderea femeilor din rândurile pelerinilor; iar începând din secolul al XIV-lea, preoţii multor biserici din Roma le-au interzis intrarea în bisericile lor.

luxului călătorici. În 1450, arhiepiscopul de Mainz întreprinde un pelerinaj la Roma cu o suită personală de 140 de cavaleri. Principii germani și italieni îndeosebi erau renumiți pentru fastul călătoriilor lor. În 1480, Ernest, ducele Saxoniei, vine la Roma cu o suită de 200 de paji ai căror cai aveau harnașamentele ornate cu pietre prețioase. În 1489, ducele Otto de Braunschweig sosește la Roma însoțit de grupul său de medici personali, de numeroși curteni și 27 de servitori. Republica Veneției organizează „voiajuri de lux" în Țara Sfântă: călătoria contelui de Derby și a suitei lui, inclusiv proviziile bogate pe care le-a luat, l-a costat pe nobilul englez o sumă de 40 de ori mai mare decât cea pe care o pretindea în mod obișnuit un armator venețian pentru un asemenea drum. – Să mai adăugăm, tot ca un detaliu de mentalitate aristocratică, faptul că acești nobili turiști-pelerini aveau și interesul ca, ajunși la Ierusalim, să fie investiți cavaleri ai Ordinului Sf. Mormânt (un ordin existent și azi); iar când ceremonia investiturii nu putea avea loc, din diferite motive, chiar în biserica Sf. Mormânt, nobili se opreau în insula Rodos, cartierul general al Ordinului, spre a fi investiți aici cu mult-râvnitul ordin...

Cele de mai sus arată încă o dată că oamenii Evului Mediu aveau o mare curiozitate de a cunoaște locuri și lucruri noi și că, deși condițiile și dificultățile erau aproape insurmontabile, se călătorea mult mai mult decât s-ar putea crede. Și nu numai până la îndepărtate locuri de pelerinaj de pe continent sau de la Ierusalim: înainte încă de Marco Polo, până în 1300 „drumul mătasei" ce ducea în inima Chinei fusese deja străbătut de sute, dacă nu chiar mii de europeni – călugări, sacerdoți, mai ales negustori și aventurieri de tot felul.

Curiozitatea și dorința de a se informa nu puteau fi satisfăcute de scrieri geografice – care erau aproape total inexistente[1] (Chiar și localizarea „Paradisului Pământesc" era vagă și controversată)[2]. Numeroși călugări trimiși să-i creștineze pe mongoli și chinezi

1 Unica scriere geografică ce era comentată de magiștri elevilor era un mic tratat din sec. VII al lui Martianus Capella – care însă nu era decât un rezumat al unui rezumat: al lui Solinus, care la rândul lui îl rezuma pe Plinius cel Bătrân.

2 Imaginația mulțimii îl situa în apropierea Ierusalimului; Hrabanus Maurus, în Asia Continentală; de asemenea Honoré d'Autun, Hugues de St. Victor sau Jacques de Vitry; în sec. VI, bizantinul Kosmas Indikopleustes – într-o insulă din Oceanul Oriental, etc.

desfășurau într-adevăr o activitate misionară eficientă[1]; dar nici negustorii nici misionarii, prea angajați în activitățile lor specifice, n-au lăsat aproape deloc descrieri de locuri, fapte și obiceiuri locale[2]. Când însă, asemenea lucrări au apărut, ele s-au bucurat de o popularitate extraordinară – ca în cazul *Milionului* lui Marco Polo, chiar dacă descrierile negustorului venețian n-au avut nici o influență asupra geografiei și cartografiei timpului, iar eruditilor le-a trezit interesul abia după 1450.

SIMBOLISMUL MEDIEVAL

Mentalitatea simbolică nu este proprie numai creștinismului; dar Evul Mediu a dat conștiinței și interpretării simbolice o extindere, o complexitate și un sens concordant cu doctrina creștină.

În această viziune, întregul Univers este un rezervor infinit de simboluri. Lumea se compune din semne și lucruri, *signa* și *res*, spunea Sf. Augustin. Lucrurile, care sunt adevăratele realități, rămân ascunse; omul sesizează numai aparențele, semnele, simbolurile lor. Un obiect sau un fapt este un semn, care mijlocește omului accesul la cunoașterea realității obiectului sau faptului. „Gândirea simbolică – explică Mircea Eliade – precede limbajul și rațiunea discursivă. Simbolul revelează anumite aspecte ale realității – cele mai profunde – care sfidează orice mijloc de cunoaștere". Este un mijloc de a traduce în același timp realitatea și inexprimabilul. Este un semn al invizibilului și al spiritualului; un semn care își găsește loc nu numai în teologie, în artă sau în literatură, ci și printre instrumentele gândirii; ale gândirii care, în tendința de a descoperi semnificații ascunse, face apel nu numai la inteligență, ci și la intuiție. Pentru omul medieval, funcția simbolului este de a lega planul imanenței de cel al transcendenței, de a stabili o comunicare între uman și divin,

---

1 Trimis de papa Nicolae IV în 1293 în China, franciscanul Giovanni da Montecorvino construiește la Beijing două biserici, creștinează 5000 de chinezi și traduce *Psalmii* în limba chineză.

2 Marco Polo a avut șansa ca să aibă camarad de închisoare la Genova pe Rustichello da Pisa, scriitor de profesie și de vocație, căruia i-a dictat amintirile și care le-a dat forma literară atât de atractivă. – Doi precursori ai lui Marco Polo, franciscanii Giovanni da Pian del Carpine și Willelmus din Rubruk, trimiși în misiune la Marele Han al Mongoliei (primul, în 1245, de către papa Inocențiu IV, al doilea, în 1253, de regele Franței Ludovic IX) ne-au lăsat două lungi itinerarii, pitorești și de un interes documentar excepțional.

de a integra omul și lumea într-o totalitate organică, într-o unitate cosmică, într-un plan unic – planul divinității.

Simbolismul medieval începe prin a se exprima în planul cuvintelor. A indica un lucru prin folosirea unui cuvânt, adecvat, înseamnă a-l explica; a numi un obiect înseamnă a-l cunoaște; iar a cunoaște realitatea prin intermediul cuvintelor – care sunt tot atâtea simboluri – înseamnă a o poseda și domina. (Cuvântul, deci, este dotat cu o forță magică). Cuvântul – *verbum* – este un simbol al lucrului, al obiectului – *res*. În această ordine de idei, a interpreta un cuvânt echivala cu a descoperi însăși natura adevărată a obiectului numit, sau cu esența însăși a fenomenului pe care cuvântul îl desemna. Nici un alt gânditor din Evul Mediu n-a ilustrat mai clar acest mod de a gândi ca autorul *Etimologiilor*, Isidor din Sevilla. Etimologia este disciplina lingvisticii care s-a bucurat în această epocă de cea mai înaltă prețuire tocmai din motivele de mai sus; și atât de exagerată încât, devenind o adevărată manie, a dus la interpretări dintre cele mai bizare[1], total absurde din punctul de vedere al lingvisticii științifice; dar pentru omul medieval, acestea reprezentau calea cea mai sigură ce duce la găsirea și lămurirea tainelor lumii.

„Fiecare creatură este umbra adevărului și a vieții" – spunea Honoré d'Autun. Ființele erau luate ca simboluri ale abstracțiilor teologice sau ale personajelor sacre: porumbelul – al Sf. Duh, mielul – al lui Iisus sacrificat, etc. Cei patru evangheliști își aveau simbolurile lor: Marcu – leul, Ioan – acvila, Matei – omul, Luca – vițelul; patru făpturi care, împreună îl simbolizează pe Hristos în cele patru momente decisive ale vieții lui: Iisus „s-a născut ca om, a murit sacrificat asemenea vițelului biblic, a înviat ca un leu și s-a înălțat la cer asemenea acvilei în zbor". – După filosoful și teologul Hugues de St. Victor, un simbol reprezintă o uniune a lucrurilor vizibile pentru a le demonstra pe cele invizibile. Liturghia creștină sau actele de devoțiune sunt acte simbolice; relicvele, sacramentele, rugăciunile, sunt tot atâtea simboluri. Arhitectura religioasă rezidă pe un sistem precis și inderogabil de simboluri. Biserica pe plan circular este o imagine a perfecțiunii simbolizată, geometric, de figura cercului; biserica pe plan de cruce este o figurare simbolică a crucificării lui Hristos, – dar și o imagine sintetică a celor patru puncte cardinale, deci o sinteză a Universului; „în ambele cazuri,

1 Un singur exemplu dintre nenumăratele posibile: Isidor deriva cuvântul *homo* de la *humus*, „pământ", pentru că potrivit Biblici, Dumnezeu îl creasc pe om din pământ!

biserica este un microcosm" (J. Le Goff). Absida este orientată spre Răsărit – izvorul luminii și al iluminării, deci al mântuirii; portalul este simbolul accesului la revelația divină ce se petrece în interiorul bisericii; personajele reprezentate figurează într-o perspectivă simbolică, potrivit unei ierarhii de ordin spiritual; Dumnezeu veghind asupra lumii este simbolizat printr-un ochi înscris într-un triunghi, semnul Trinității; spada arhanghelului simbolizează forța judecății și a dreptății; îngerii poartă aripi în număr corespunzător locului pe care îl dețin în ierarhia cerească, ș.a.m.d. – Simbolismul medieval, prin urmare, nu este un ingenios joc al rațiunii sau al fanteziei; nu este o imaginară combinație a unei idei cu un fapt sau cu un obiect, – căci obiectul însuși este un simbol al unei realități invizibile. Ca atare, simbolul nu este un exclusiv produs al subiectivității, ci există obiectiv, are o semnificație universală. „Drumul cunoașterii lumii trece prin înțelegerea simbolurilor, a sensului lor ascuns. Simbolismul medieval este un mijloc de asimilare intelectuală a realității" (A. J. Gurevici).

Natura este pentru omul medieval un ansamblu de simboluri. Mineralele, vegetalele, animalele, toate au valențe simbolice, – a căror explicație este dată de lapidarii, florarii și bestiarii, cărți de bază care nu trebuiau să lipsească dintr-o bibliotecă. Semnificația simbolică a pietrelor prețioase (sau semiprețioase) era însoțită de indicarea virtuților lor benefice sau malefice: pietrele galbene vindecă icterul, cele verzi – bolile de ficat, cele roșii – hemoragiile; în timp ce agata roșie este simbolul lui Hristos care și-a dăruit sângele pentru mântuirea omenirii. Același sens îl avea ciorchinele de struguri simbolizându-l pe Iisus; iar Fecioara avea ca simbol al purității crinul (totodată trandafirul roșu simbolizându-i infinita caritate). În schimb, în regnul vegetal mărul – fructul ispitirii de către diavol a primilor oameni – era simbolul răului; mătrăguna – simbol afrodisiac și demoniac al luxuriei, etc.

După simbolismul imaginilor – simbolismul culorilor. În ordinea importanței atribuite, primatul îl deținea roșul – culoarea imperială și totodată culoarea aparatului ceremonial papal. Dar începând din secolul al XII-lea primatul îi revine albastrului – culoarea Fecioarei și, pe pământ, a regilor Franței. Verdele – imaginea tinereții – va fi ca atare simbolul ambiguu al seducției dar și al instabilității vârstei. Galbenul era un simbol al răului și al înșelătoriei. Mai ales suprafețele cu dungi colorate, vărgate, împestrițate,

Minnesänger-ul Werner von Teufen cu iubita sa.
Miniatură din ms. Manesse.

indicau un inevitabil pericol moral; în timp ce auriul – nimbul divinității – care este altceva decât o culoare, simboliza valoarea supremă, deci dominând toate culorile.

Alături de simbolismul stabilit de teologi, Evul Mediu abunda și în idei, ritualuri și forme simbolice datând din epoci arhaice sau provenind din credințele barbarilor. O mulțime de cutume și uzanțe judiciare – jurământul, ordaliile, sfidările, vrăjitoriile, etc. – sunt străine concepției creștine (sau, au fost acceptate doar superficial). În planul practicii sociale, feudalismul a oferit un teren propice dezvoltării simbolismului medieval, prin ritualizarea raporturilor dintre seniori și vasali, raporturi preluate și în terminologia iubirii curtene din poezia trubadurilor.

În sculptura romanică, în vitraliile gotice, în tapiserii, gravuri și miniaturi simbolurile sunt nu numai frecvente, ci aproape inevitabile. De asemenea (după cum s-a văzut) în literatura medievală, fie că e vorba de poezia populară sau cea de curte, de legenda arthuri-

ană, de cea a lui Tristan și Isoldei, sau de romanele din ciclul Graalului. – Dar nicăieri mentalitatea simbolică nu apare atât de clar exprimată și cu atâta consecvență ca în simbolistica numerelor. Pentru oamenii Evului Mediu, „numărul este măsura lucrurilor. Asemenea cuvântului, și numărul aderă la realitate. «A crea numerele – spunea Thierry de Chartres – înseamnă a crea lucrurile». Iar arta, imitație a naturii și a creațiunii, trebuie să ia numărul drept regulă" (J. Le Goff).

Într-o asemenea concepție – de îndepărtată origine pitagoreică – „numărul este totdeauna legat de ideea de proporție: realitatea nu este decât aparența numărului. Două principii reglează lumea: unitatea și multiplicitatea. Din primul, derivă numerele nepereche; din celelalte, numerele pereche. Unitatea exprimă stabilitatea, multiplicitatea înseamnă schimbare și alterarea" (M.-M. Davy). Unitatea este reprezentată – potrivit doctrinei pitagoreice, acceptată de gânditorii Evului Mediu – de numărul perfect 10, numărul divinității. După Boethius, adevărata cunoaștere nu este accesibilă celui căruia matematica îi este străină; iar Sf.. Augustin va afirma că, întrucât Dumnezeu a conferit tuturor lucrurilor numărul, urmează că înțelepciunea nu poate fi pătrunsă de către cel ce nu cunoaște știința numerelor – matematica; în schimb, cel ce o cunoaște va descoperi unitatea naturii.

Știința numerelor stă la baza tuturor științelor – precum și a artei. Sculptorii Evului Mediu, înțelegând că întregul Univers este stabilit în acest fel potrivit ordinei numerelor, va căuta sensul numărului și raportul său cu figura pe care ei o reprezentau. Numerele cu soț și cele fără soț exprimă unitatea și multiplicitatea; numărul fără soț este perfect pentru că este indivizibil, deci inalterabil, imutabil, înrudindu-se prin aceasta cu ordinea eternă. – Urmând acest raționament, operele autorilor medievali vor conține numerații simbolice.

În simbolistica numerelor concepută de aceștia, unu este Principiul, izvorul și finalul tuturor lucrurilor, centrul cosmic și ontologic, simbol al ființei, precum și al revelației. Doi, este simbolul opoziției, al conflictului, al rivalității și al reciprocității, dar și al dualismului pe care rezidă orice dialectică, orice efort, luptă, mișcare, – prin urmare și orice progres. Numărul trei exprimă o ordine a intelectului și spiritului, este cifra Regilor Magi și a virtuților teologale, simbolul unității și al perfecțiunii divine: Sf. Treime. Patru – numărul punctelor cardinale, al vânturilor, al stâlpi-

lor Universului și al fazelor Lunei; al celor 4 elemente și celor 4 umori, al brațelor crucii, al evangheliștilor și al fluviilor Paradisului; în fine, 4 sunt literele numelui primului om, al numelui orașului în care au fost martirizați sfinții Petru și Pavel (Roma), și al numelui lui Dumnezeu în limba ebraică (YHWH). – Cinci, este numărul simțurilor omului și al formei sensibile ale materiei; iar în teoria abadesei mistice și vizionare Hildegard von Bingen, 5 este și simbolul omului, al cărui corp se înscrie într-o cruce compusă din cinci pătrate egale dispuse orizontal și 5 vertical. Șase este numărul zilelor Creațiunii; dar în Apocalips, semnificația sa este net peiorativă. (Șase este și cifra lui Nero – al șaselea împărat). – Șapte sunt planetele, sferele cerești și gradele perfecțiunii, – dar și ale păcatelor capitale. Opt – evocând planul octogonal al Bisericii Sf. Mormânt, al bisericii S. Vitale din Ravenna și al Capelei Palatine din Aquisgrana – este numărul simbolic al echilibrului cosmic, al rozei vânturilor și al direcțiilor cardinale dublate de cele intermediare. Nouă sunt – după Pseudo-Dionisie Areopagitul – corurile cerești, ierarhizate în trei grade: ca atare, simbolizând perfecțiunea perfecțiunii (9 fiind multiplul cifrei 3). Nouă sunt și sferele cerești la Dante, și cercurile Infernului; iar ca ultima din seria cifrelor simple – și ultimul dintre numerele sub care se manifestă Universul – 9 anunță în același timp sfârșitul și reînceperea. – Zece simbolul Decalogului și imagine a Divinității, păstrează sensul de totalitate, de încheiere, de reîntoarcere la unitate (10+1=11), după parcursul primelor 9 cifre. Iar 12 este numărul apostolilor, al lunilor anului, al semnelor Zodiacului și al porților Ierusalimului Ceresc.

Și, bineînțeles, speculațiile numerice nu se opresc aici. Uneori, autorii medievali repetă simbologia antică a numerelor; alteori, creează asociații sau formează interpretări noi. Opera literară care încarcă această simbologie – fondată pe cifra 3 – cu sensuri nenumărate, poetice, morale, spirituale, etc., este *Divina Comedie*: poem versificat în terține, organizat în 3 cantice și 33 de cânturi, cărora poetul le adaugă încă unul pentru ca totalul să atingă multiplul simbolului perfecțiunii, 10 – Încă o dată se confirmă aici faptul că în mentalitatea simbolică a omului medieval numerele exprimă idei, calități, iar nu cantități

MENTALITATEA ARITMETICĂ

Misticismul numerelor era o practică esoterică, la fel ca astrologia; dar în ce privește impulsul dat dezvoltării unei aritmetici,

contribuţia sa a rămas mult sub nivelul celei aduse de astrologie în general. Independent de acest misticism al numerelor, mentalitatea aritmetică a omului medieval poate fi descifrată şi întrucâtva elucidată privind-o în context cu preocupările – în îndelungata lor evoluţie – legate de o ştiinţă a numerelor[1].

O consideraţie deosebită faţă de o asemenea preocupare nu putea fi moştenită din tradiţiile clasice[2], şi cu atât mai puţin din cele barbare[3]. În Evul Mediu timpuriu, Martianus Capella introduce aritmetica sub forma alegorică printre artele „liberale"; Cassiodor o pune în lista disciplinelor profane; Boethius scrie chiar un tratat – mult timp de maximă autoritate – intitulat *De arithmetica*; iar Augustin admite aritmetica printre ştiinţele care pot fi folosite în interpretarea *Scripturii*. Aritmetica obţine deci o oarecare recunoaştere chiar în aceste secole. Totuşi capacitatea (oricât de rudimentară) de a calcula a unui studios, a unui „cleric" din secolele VII şi VIII provenea, nu din scrieri latine, ci pe calea tradiţiei iudeo-creştine – începând chiar cu cartea biblică a *Numerilor*[4]. Într-o scrisoare, Alcuin menţionează că interesul oamenilor din timpul său pentru matematică se extindea şi asupra simbolismului numerelor *Scripturii*. Dar aritmetica medievală era susţinută de patrimoniul creştin şi pe o altă cale decât cea a textelor biblice. Într-adevăr, dezbaterile în legătură cu calendarul creştin datează din primele secole ale noii ere – şi îndeosebi pentru data aniversării învierii lui Hristos; calculele se bazau fie pe poziţia Soarelui (ca în calendarul roman) fie pe cea a Lunei (ca în cel ebraic). Începând din sec.V şi terminând cu sec. IX sau X, stabilirea datelor calendarului a monopolizat atenţia puţinelor persoane care ştiau să calculeze.

---

1 Problema mentalităţii aritmetice a omului medieval ne-a fost sugerată de Alexander Murray, ale cărui informaţii şi interpretări stau la baza acestui paragraf (cf. *Bibliografia*).

2 Agrimensorii şi negustorii romani ştiau atât cât învăţaseră de la greci. La Roma „omul liber" trebuia să cunoască doar „artele liberale", şi cu predilecţie oratoria. Or, Cicero însuşi cita „artele" matematice ale astrologici şi geometrici drept exemple de studiu „înjositor", care îl distrage pe „omul liber" de la studiul filosofiei morale.

3 Deşi se pare că în Europa goţilor şi a primilor franci exista totuşi o oarecare capacitate aritmetică. Probabil că vizigoţii din Spania trasau pe nisip semne analoge cifrelor încă înainte de venirea arabilor în Peninsula Iberică.

4 În general atât *Vechiul* cât şi *Noul Testament* purtau amprenta culturilor celor mai versate în ştiinţa numerelor ale lumii antice – ca cea egipteană, babiloniană şi greacă. Cele mai puţin avansate erau cea romană şi cea ebraică.

Cavalcrul von Snoncggc la vânătoarc dc ccrbi.

(Însuşi sensul terrnenului *computus* – ce deriva dintr-un verb care însemna „a calcula" – era limitat în această lungă perioadă de cinci secole la ştiinţa de a determina datele calendaristice ale sărbătorilor). Deja în sec. VIII exista un considerabil *corpus* de scrieri asupra acestei probleme – în special a fixării datei Paştilor.

În acelaşi timp însă concepţia, cunoştinţele şi practicile creştine au contribuit la blocarea ştiinţei numerelor. În şcolile epocii carolingiene se pare că aritmetica nu cra o materie obligatorie pentru şcolari (decât redusă la calculul digital şi cel cu ajutorul abacului)[1].

Un motiv de o considerabilă importanţă negativă în acest sens, care limita progresul studiului matematic, era reprezentat de instru-

1 În 831, bibliotcca importantci mănăstiri St. Riquicr poscda 26 dc volumc dc gramatică, unul dc mcdicină şi nici unul dc aritmctică. Din toatc lucrărilc, ncnumăratc, cc s-au scris până în timpul lui Scotus Eriugcna ni s-a transmis un singur tratat cu tcmă matcmatică: *De computo*, al lui Hrabanus Maurus (în carc însă computul calcndarului cstc mult prea dcpcndcnt dc Bcda).

mentul atât de rudimentar al numerelor romane[1], și care, fidel simbolurilor vizibile ale acestei gândiri abstracte, paraliza calculul numeric. (Nici simbolismul numeric descris de Hrabanus Maurus, bazat pe poziția degetelor și brațelor – care, teoretic, ajungea la o valoare de un milion – nu prezenta nici un avantaj general față de sistemul numerelor romane). Abia în a doua jumătate a secolului al X-lea, în școlile din Anglia și Germania, elevii erau învățați să calculeze. La această dată, cu Gerbert d'Aurillac care studiase în Spania arabă – autor a trei tratate de aritmetică și a zeci de scrisori în care discută subiecte matematice, și cu introducerea cifrelor așa-zise arabe (dar de origine indiană) începe o nouă eră în concepția, practica și mentalitatea aritmetică. Matematica devine, ca știință, un element recunoscut în învățământul mediu-superior; și însuși împăratul Otto III se dedică, sub îndrumarea lui Gerbert, studiului asiduu al matematicii.

Progresul aritmeticii s-a datorat abacului medieval[2] și noului instrument al cifrelor arabe.

Importanța abacului se baza pe principiul valorii poziționale a bilelor sau jetoanelor în calculele efectuate. Prin acest sistem, regulile de înmulțire-împărțire formulate de Gerbert duceau la produse până la 10^{10} (= zece miliarde). La numai câțiva ani de la moartea lui Gerbert (în 1003) abacul folosit pentru astfel de calcule era recunoscut în diferite regiuni ale Occidentului; în Anglia mai târziu, dar încă din 1079. Cel puțin 18 tratate despre abac (care ne sunt cunoscute) au apărut până în 1300, – folosite apoi de „abaciști" încă patru secole după această dată[3].

---

1 A căror anomalie fundamentală consta în a amesteca principiul adunării cu cel al scăderii: de ex., în MCMLXXIV – unde găsim 2000 minus 100, plus 50, plus 20, plus 5, minus 1. În felul acesta, era blocat principiul înmulțirii, adică cel din sistemul nostru de azi (în care 1977 înseamnă: o dată ori 1000, plus de 9 ori 100, plus de 7 ori 10, plus 7). – Nici tabela pitagoreică pentru produse până la 50.000, moștenită de la romani (așa-numita *Victorii calculus* din sec. IX, folosită și în secolele următoare) nu putea rezolva problemele ce li se puneau calculatorilor.

2 Spre deosebire de cel roman, abacul medieval (din care s-au păstrat doar 3 sau 4 exemplare), menținut într-o formă unică până în sec. XVIII, era o tablă divizată prin linii orizontale și verticale, pe care – sau între care – numere simbolizate prin bile sau jetoane erau mutate în anumite poziții, ceea ce le conferea anumite valori. (Abacul copiilor de azi este un cadru cu vergele pe care se deplasează bile colorate).

3 Pe la mijlocul secolului al XII-lea, un matematician (Ocreatus) a propus o numerație bazată pe cifrele romane, dar cu valoare pozițională și un semn pentru „nimic"; astfel 1085 era transcris: I.O.VIII.V. Deși confuz și nepractic, sistemul lui Ocreatus reflectă totuși o evoluție internă a mentalității aritmetice medievale.

Un anumit tip de „cifre arabe" apare în manuscrise latine din 976, tocmai în regiunea din Spania unde studiase și Gerbert. Sistemul de numerație cu aceste cifre era definitivat și bine cunoscut de studioși chiar înainte de 1200, fără să fie însă generalizat (probabil și din cauza controlului organelor ecleziastice)[1] decât către 1400. În statutul din 1299 –și în cele succesive, până în 1316 – ale corporației bancherilor florentini se interzicea folosirea cifrelor arabe în contabilitate. Mai ales tradiția literară clasică era ostilă adoptării lor. (Motiv pentru care, în masa enormă de texte literare care ne-au parvenit se constată că cifrele arabe au fost excluse). În Italia secolului al XIV-lea, editorilor-librari (*stationarii*) dependenți de universități le era interzis să marcheze prețul textelor școlare cu cifre arabe. Mai interesant este că înșiși marii bancheri ai Renașterii – cei din familia Medici, de pildă, – înlocuiesc complet cifrele romane din actele lor de contabilitate cu cifre arabe abia în 1494. (Dealtminteri, și învățământul noii aritmetici se preda în școli separate de cele în care se preda scrisul și cititul; încât, se putea ca cel ce știa bine calcula să nu știe scrie și citi). – Cu toate aceste cazuri și situații, însă, se pare că în secolul al XIV-lea miile de persoane din principalele țări europene care se ocupau de matematică se foloseau în calculele lor de cifrele arabe.

În legătură cu acest aspect al mentalității medievale se semnalează două atitudini contradictorii (și a căror încercare de a le explica ar fi, deocamndată, arbitrară).

Prima, este obiceiul de a evita indicarea cu precizie a numerelor relative la ani. Rareori în literatura hagiografică se dă anul nașterii sau al morții unui sfânt. În perioade îndelungate ale literaturii medievale din primele secole lipsesc și numere care ar trebui să indice cantități, distanțe, prețuri sau vârsta personajelor. Cu excepția analelor, în istoriografia Evului Mediu matur numere indicând anii sunt foarte rare; iar perioadele sunt specificate ca durată cu aproximație, în cifre rotunde. Spre sfârșitul secolului al XI-lea, nici juriștii din Roma nu mai folosesc numere pentru a indica legi anumite, înlocuindu-le cu titluri verbale.

Dimpotrivă, a doua atitudine mentală se exprimă prin exagerarea cifrelor – de 10-20 de ori, în unele cazuri ajungând la 50-60 de

1 În plină Renaștere mai apar încă notații hibride, – ca cea de tipul „1000.300.80.5" în loc de „1385".

ori cifra reală (sau plauzibilă), atestată ulterior de documente[1]. Totodată, începând din sec. XIII se observă la cronicarii timpului o invazie a cifrelor, o pasiune euforică de a indica în cifre cele mai mici detalii[2]. Exemplul totdeauna citat – îl oferă *Cronica* (1347) florentinului Giovanni Villani – cel mai bogat tezaur de cifre din întreaga istoriografie medievală. (Villani adună în *Cronica* sa tot ce putea găsi în statisticile, de orice fel, asupra Florenței timpului: tarifele taxelor stradale, salariile diferiților demnitari, numărul paturilor din fiecare spital, lungimea podurilor de pe Arno, cantitățile de vin băute și de carne consumată de locuitori, etc. etc.).

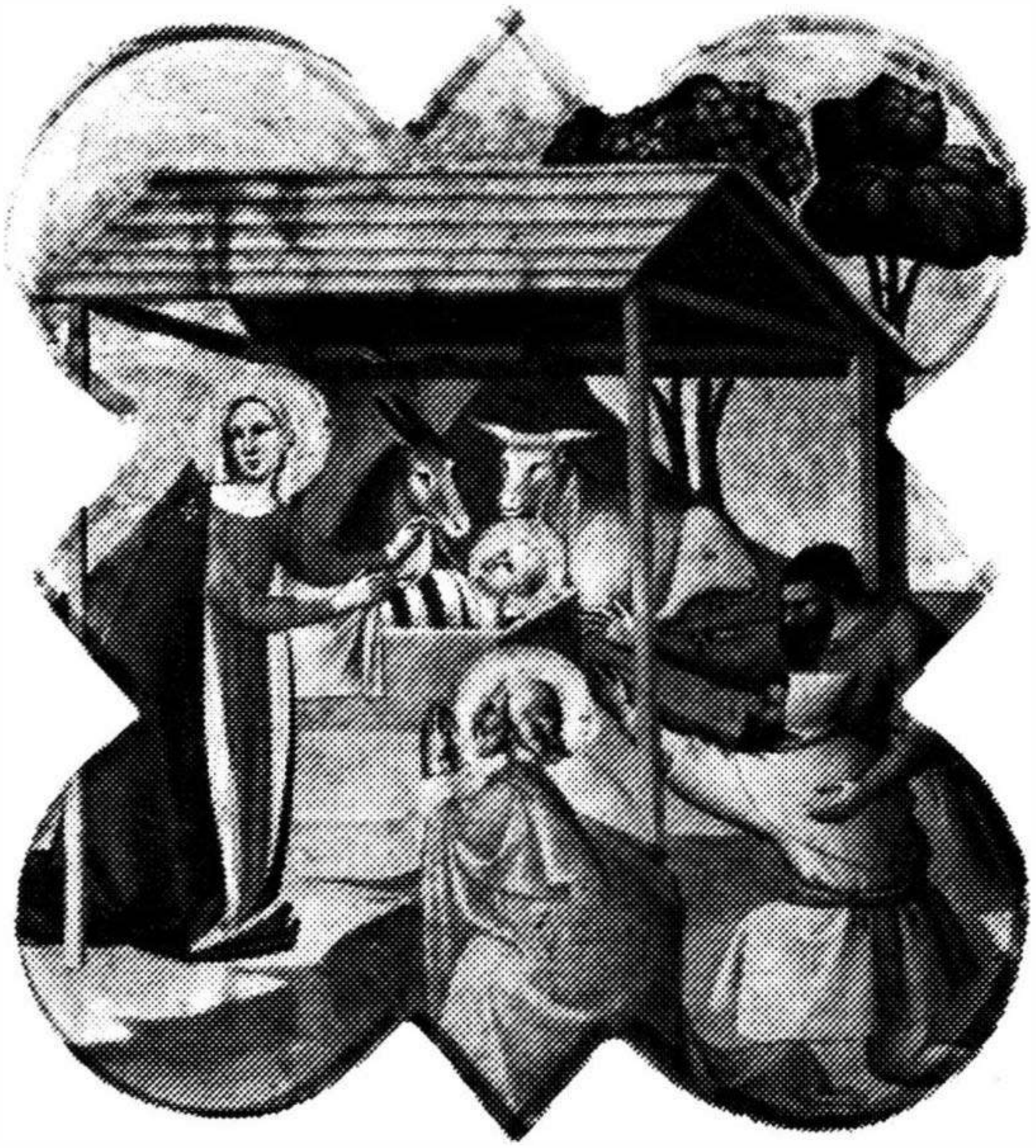
Dimensiunea socială a mentalității aritmetice medievale este ilustrată de rolul pe care l-a avut matematica în contabilitatea comercială, în actele aparatului administrativ și în preocupările sau interesele individului.

Italia secolului al XIII-lea, țara în care activitatea comercială cunoaște cea mai mare dezvoltare din Europa, este și țara în care creșterea conștiinței matematice –atât în rândurile profesioniștilor cât și ale studioșilor și amatorilor matematicii pure, teoretice – este mai evidentă ca oriunde. Interesant de remarcat, în această ordine de idei, este faptul că tocmai în Lombardia (și în Gallia) își face apariția, încă din sec. VII, obiceiul –devenit de mult curent – de a data cu cifre zilele lunii. Iar printre cuvintele grecești care s-au introdus în latina medievală occidentală, singurele cuvinte (provenind din greaca dialectală) erau denumirile numerelor. Odată cu limba națională a intrat în serviciile de contabilitate ale marilor case comerciale și practica aritmeticii cu cifre arabe. În preajma Renașterii, două din principalele orașe comerciale din Europa, Florența și Nürnberg, au fost și centrele în care a înflorit aritmetica. Iar cel mai fecund matematician al Renașterii, Luca Pacioli, este

---

1 Un cronicar din Canterbury referă că impozitul impus de Henric II pentru a putea susține războiul din 1159 se ridicase la 180.000 de sterline, în timp ce registrele anului respectiv menționează doar 10.000. Un altul, relatează că pentru răscumpărarea din captivitate a lui Richard Inimă-de-Leu guvernul englez a plătit peste 730.000 de sterline, – când registrele existente specifică cifra de aproximativ 15.000. Și exemplele de acest fel s-ar putea înmulți.

2 De pildă: descriindu-și orașul, cronicarul milanez Bonvesin de la Riva (1240–1314) specifică – în cifre, desigur, rotunde – numărul locuitorilor, al caselor, mănăstirilor, bisericilor (și clopotelor), magazinelor, prăvăliilor mai mici, al fântânilor, hanurilor, spitalelor și chiar al urnelor funerare; al avocaților, armurierilor, trompeților orașului, al consumului zilnic de grâu, de carne, de pește și de crustacee....



Taddco Gaddi: „Adoraţia păstorilor". Către 1320. – Gall dcll'Accadcmia, Florcnţa.

autorul unor manuale – devenite clasice – atât de aritmetică pură cât şi dc aritmetică comercială.

Coincidenţele semnalatc între practicile comerciale şi cele ale aritmeticii sunt dublate de alte coincidenţe: cele între istoria politică şi evoluţia, dezvoltarea şi extinderea aritmeticii. Dintru început, este semnificativ faptul că cei cinci principali exponenţi (pentru perioade diferite) ai tradiţiei matematice medievale – Venerabilul Beda, Alcuin, Gerbert, Adelard din Bath şi Leonardo Fibonacci – s-au bucurat de cca mai înaltă preţuire şi de prietenia unor monarhi contemporani lor. (Şi nici unul dintre ei – cu excepţia lui Alcuin – nu erau de origine nobilă sau senioralâ).

Pe măsură ce guvernarea centralizată făcea progrese, ea avea tot mai mare nevoie de aritmetică pentru serviciile sale de contabilitate şi administrative. Spre deosebire de aritmetica comercială necesară negustorilor, guvernelor le era indispensabil un corp de funcţionari cât mai bine versat în aritmetică; şi nu numai pentru contabilitatea internă, ci şi pentru alt gen de operaţii – de cadastru, de calcul exact al taxelor, al cotelor şi al proporţiilor de creştere ale acestora. Sistemul de stabilirc a taxelor şi impozitelor pentru cetăţenii marilor

orașc sau ai regatelor devenea din ce în ce mai complex, veniturile și cheltuiclile statului erau în continuă creștere[1], câmpul operativ al funcționarilor guvernamentali era incomparabil mai întins și mai complicat dccât cel al unor întreprinderi comerciale, oricât de mari. Însuși progresul tehnologiei medievale – în domeniul edilitar, cel al navigației (construcții de vase, de porturi, de canale), al construcțiilor de orologii pe care le reclamau orașele, ș.a. – comporta cunoștințe matematice și aplicații tot mai bogate și mai complexe.

În fine, pe lângă aceste două realități sociale noi – comerțul și guvernarea centralizată, – evoluția mentalității aritmetice era legată și de psihologia individului, de interesele – teoretice sau practice –și de capacitățile sale intelectuale.

Posibilitățile continuu sporite de afirmare a omului, de promovare pe scara socială –și, implicit, atracția unei „situații" și a „puterii", economice, sociale sau politice – i-au stimulat omului medieval dorința, ambiția de a se folosi cât mai mult de rațiune, care îi oferea șansele „puterii". Or – observă în continuarc Alexandcr Murray – „aritmetica era cea mai pură manifcstare a rațiunii". Caracterul său rațional era un fapt recunoscut de-a lungul Evului Mediu, în special dc persoanelc culte. Aritmeticii – prima „artă" din ciclul *quadrivium*-ului – îi era unanim recunoscută deoscbita sa autonomie logică (chiar față de geometrie). „Aritmetica este o știință carc nu arc nevoic de nici o alta, întrucât își arc temelia în ea însăși" – scria Boethius. Șase secole mai târziu, John din Salisbury reia ideea (însușită, între timp, și de alți eruditi), afirmând – de astă dată, asociind și geometria – că, în contrast cu incertitudinile științelor naturale, „ceea cc conclude matematica privind lucruri ca numerele, proporțiile și figurile, este fără îndoială adevărat și nici nu ar putea fi altfel".

Statutul logic al aritmeticii era recunoscut nu numai de persoanele culte. În acest sens, o dovadă concludentă estc popularitatea cu totul deosebită în Evul Mediu a jocului de șah – cunoscut în Europa din jurul anului 1000, – considerat un joc pur rațional și strâns legat de aritmetică (în opoziție cu jocul de zaruri, la fel de popular). Ideea aceasta era confirmată și de bine cunoscuta legendă, a răsplătirii inventatorului de către șahul Persiei; legendă care ilustra

1 În numai un secol și jumătatc (începând din 1328), veniturile guvernului monarhic al Franței s-au ridicat dc la 228.000 dc livre la 4.700.000.

abilul procedeu, prin excelenţă matematic[1]. Aşadar (conclude Al. Murray), pentru omul medieval „aritmetica era o funcţie a raţiunii pure. În domeniul numerelor, era ceea ce arta dialecticii era în domeniul mai puţin pur al cuvintelor"[2]

OMUL CA MICROCOSM

În viziunea Evului Mediu timpuriu, omul este o fiinţă slabă, viciată, degradată ca urmare a păcatului originar; o fiinţă umilită în faţa lui Dumnezeu, supusă blestemului şi penitenţei muncii. În concepţia mistică monahală, corpul trebuie disprețuit, pedepsit şi umilit prin practici ascetice şi prin neglijarea cerinţelor de igienă. Dimpotrivă, idealul nobililor războinici era exaltarea corpului prin toate căile şi mijloacele, – prin calitatea şi cantitatea alimentaţiei, prin îmbrăcămintea îngrijită şi impunătoare, prin exerciţii fizice, militare şi de divertisment.

Începând din secolul al XII-lea sau al XIII-lea, când îngrijirii şi felului de a se prezenta a corpului uman i se acordă mai multă atenţie[3], viziunea despre om devine general optimistă. Nici munca nu mai este considerată un blestem (benedictinii îi aduc un adevărat elogiu), ci un mijloc de răscumpărare şi bunăstare ce poate procura omului satisfacţii morale şi plăceri materiale, – atât laicului cât şi ecleziasticului.

În acest secol al XII-lea se elaborează în unele medii intelectuale o teorie căreia de acum înainte i se va acorda o mare importanţă, expusă şi dezvoltată fiind în opere a numeroşi autori: o teorie a naturii şi a poziţiei omului în Univers, a raporturilor lui cu lumea, a omului ca *microcosm*, imagine redusă şi replică a macrocosmosului[4].

---

1 Un bob de grâu în primul pătrat, 2 în al doilea, 4 în al treilea, ş.a.m.d. Totalul ajungea la astronomica cifră de $1,8 \times 10^{19}$.

2 Pentru mentalitatea artistică, vd. *supra*, vol. 7, cap. *Arta*, – în special paragraful final.

3 O atenţie dusă până acolo încât uneori chiar şi cadavrul era parţial îmbălsămat, – căci Biserica promitea că la Judecata de Apoi şi trupul omului va învia!

4 După Matila Ghyka, termenul *microcosm* apare pentru prima oară la Democrit din Abdera; dar o biografie anonimă a lui Pitagora îi atribuie acestuia invenţia termenilor *microcosm* şi *macrocosm*. Conceptul de *microcosm* se găseşte şi la Platon şi la Macrobius; dar niciodată n-a cunoscut o atât de vastă răspândire ca în secolul al XII-lea.

Platon îl prezentase pe om (în *Timaios*) ca modelul cosmosului. Spre a ilustra ideea unității Universului, Grigorie cel Mare și Venerabilul Beda vorbiseră și ei despre analogiile dintre om și Univers. Alți gânditori – Scotus Eriugena, Abélard, Guillaume de Conches – vorbeau despre un „suflet al lumii" – *anima mundi* – care insuflă viață și mișcare tuturor lucrurilor, care dă animalelor sensibilitate și oamenilor rațiune. – Acum, în sec. XII, reputatul magistru Godefroy de St. Victor compune o amplă operă despre om căreia îi dă chiar titlul *Microcosmos*.

Honoré d'Autun stabilește în amănunte înrudirea dintre om și cele patru elemente ale naturii: carnea derivă din pământ, sângele din apă, respirația din aer, căldura corpului din foc. Părțile corpului omenesc corespund părților Universului: capul corespunde cerului, pieptul – aerului, stomacul – mării, picioarele – pământului. Și simțurile reprezintă analogii cu elementele cosmosului: văzul cu focul, auzul și mirosul cu aerul, gustul cu apa, iar simțul tactil cu pământul. Trupul întreg este o imagine a naturii: oasele se aseamănă cu pietrele, unghiile cu arborii, părul cu iarba, iar prin simțurile lui omul se aseamănă cu animalele. – Unii autori află corespondențe între rațiunea omului și aer, între imaginație și apă, între inteligență și cer, între simțuri și pământ. Alții, găsesc că celor 4 elemente ale lumii le corespund cele 4 umori ale omului. Venerabilul Beda stabilește corespondența între cele 4 elemente, cele 4 anotimpuri și cele 4 umori. În fine, identitatea dintre om și natură este confirmată și de influența fazelor Lunei, a anotimpurilor, a luminii Soarelui asupra omului.

Conceput ca imagine, model și rezumat al Universului, omul este văzut ca fiind înzestrat cu o demnitate și măreție de care trebuie să fie pe deplin conștient. Pentru a cunoaște Universul, omul este dator să înceapă prin a se cunoaște mai întâi pe sine însuși; căci cunoașterea de sine este începutul și temelia oricărei cunoașteri. – Concluzia la care va ajunge este conștiința situației sale ambigue: creat după chipul și asemănarea lui Dumnezeu dar decăzut prin păcatul originar, el își va da seama de grandoarea și în același timp de mizeria sa. Din starea sa de ființă decăzută omul poate fi salvat și mântuit numai de Dumnezeu prin credință și faptă bună. Providența îl conduce spre salvare dacă omul este predestinat la aceasta prin darul grației divine; dar mântuirea depinde de om, căci el este dăruit și cu libertatea de a alege între bine și rău. Polemica dusă pe această temă, dintre partizanii doctrinei liberului arbitru și cei ai doctrinei

predestinării (pe care o vor susţine mai târziu şi teologii Reformei) a continuat, în forme diferite, în tot Evul Mediu, provocând în sufletele oamenilor o stare fie de seninătate, fie de disperare. În felul acesta, creştinismul situa persoana umană într-o poziţie contradictorie. Pe de o parte, se susţinea că omul a fost creat după chipul lui Dumnezeu şi că, prin urmare, este încoronarea Creaţiunii; pe de altă parte, că omul este întru totul supus voinţei absolute a lui Dumnezeu; iar această stare de supunere îi impunea să-şi reprime dorinţele şi înclinaţiile personale, să-şi cenzureze libertatea voinţei, să-şi limiteze dezvoltarea liberă a personalităţii. – Cu toate acestea, în Evul Mediu personalitatea omului nu era circumscrisă şi definită numai de doctrina creştină, afirmarea personalităţii s-a manifestat şi înafara principiilor stabilite şi a normelor impuse de Biserică. Conceptul însuşi de personalitate însă avea un sens diferit de cel pe care l-a căpătat în Europa modernă; dar în nici un caz aceasta nu înseamnă că în Evul Mediu personalitatea umană – ca un fapt de conştiinţă – n-ar fi existat, exprimat şi dezvoltat. Fără a fi total absorbit sau subordonat socialului, totuşi, „în societatea medievală omul era o personalitate strâns legată şi determinată de o categorie socială căreia îi aparţinea. Într-o măsură mai mare sau mai mică, el caută integrarea în grupul căruia îi aparţine, acceptându-i standardele de viaţă, idealurile şi valorile, felul acestuia de a gândi, normele de conduită şi simbolismul care îi este congenital" (A.J. Gurevici). Afirmarea personalităţii consta în uniunea cu grupul; a i te opune însemna un păcat de orgoliu de neiertat. Prima condiţie şi primul moment al acestei integrări era intrarea – prin actul botezului – în rândurile comunităţii creştine; prin aceasta, el renunţa totodată la propria sa individualitate, autonomă, aderând şi supunându-se ordinei stabilite de grupul în cadrul căruia îşi dezvolta capacităţile personale.

Prin urmare, ceea ce i se cerea omului medieval nu era să-şi manifeste individualitatea autonomă, diversitatea de ceilalţi, originalitatea personală, ci să se integreze în ordinea stabilită de Dumnezeu: aceasta era virtutea socială a individului. Devierea de la această normă – prin exaltarea calităţilor personale – era condamnată şi reprimată; nu pentru că mentalitatea grupului ar fi fost conservatoare şi ar fi suspectat la individ o voinţă de originalitate, ci pentru că asemenea tendinţe „erau considerate contrare modelelor creştine şi periculoase pentru credinţă. Astfel, în reprimarea voinţei şi a opiniei individuale nu se vedea în Evul Mediu o violare a drepturilor şi demnităţii omului" (*Idem*), ci o datorie a grupului de a

sancționa prezumția intelectuală a celor care opiniei grupului îi preferau propria lor opinie; o datorie de a-i disciplina și neutraliza, de a-i izola și exclude din societate. (Exemplul cel mai concludent: ereticul). Evul Mediu avea o idee clară despre personalitate – ca responsabilitate față de Biserică, față de Dumnezeu și în general de ordinea pe care el o stabilise, – fără să recunoască în schimb prerogativele pe care ar fi voit să și le asume individualitatea autonomă.

Practic, în plan social această mentalitate și acest mecanism de a subordona individul unui sistem constituit, dominant și imuabil, comporta consecințe diverse. De pildă: în Evul Mediu autobiografia nu era un gen literar definit, de-sine-stătător (prea puținele confesiuni sau scrisori revelau –și chiar țineau să reveleze – doar o imagine fragmentară, parțială a caracterului autorilor lor). Într-o operă cu caracter parțial autobiografic autorul ei se prezenta mai puțin pe sine ca individ – narându-și propriile peripeții – mai puțin prin viața sa interioară, exclusiv personală, cât prin ceea ce este general, comun, propriu unei întregi categorii de persoane ca mod de a gândi și a simți, ca experiență tipică grupului sau comunității mai mari căreia autorul îi aparținea. Nici literatura hagiografică nu se oprește prea mult asupra trăsăturilor individuale ale personajelor a căror viață o narează. Aceeași lipsă de interes pentru eroii lor ca individualități concrete, particularizate, se remarcă și în scrierile cronicarilor: personajele sunt prezentate ca exponenți, ca reprezentanți, exemple și purtători ai unor calități (sau defecte), ai unor atribute obligatorii rolului pe care îl dețin, ca valori sociale și morale personificate. Aceeași înclinație – și având aceeași explicație – o regăsim în preferința artei și literaturii de a reprezenta virtuțile și viciile personificate, ca alegorii, iar nu ca personaje concret și detaliat individualizate. În sfârșit, în literatura medievală lipsește și percepția individuală a peisajului; o descriere de natură se reduce de cele mai multe ori la o simplă și banală înșirare de fenomene. (Chiar și reacțiile sau sentimentele trubadurului față de persoana iubită pe care o cântă sunt lipsite de sinceritate, de autenticitate, rămânând exprimate prin formule stereotipe).

În Evul Mediu, așadar, sentimentul și afirmarea personalității constau în integrarea în colectivitatea respectivă și în mentalitatea, obiceiurile și comportamentul ei, în uniunea cu grupul; a i te opune în vreun fel echivala cu un păcat pe care societatea nu îl ierta: păcatul orgoliului. Dar, cel puțin, în felul acesta societatea medievală n-a cunoscut sentimentul solitudinii.

În „Fecioara între trandafiri", capodopera lui Stefan Lochner (1448) sunt perceptibile reminiscențele gotice, mistice, lirice din opera lui Fra Angelico. – Muzeul Wallraf-Richartz, Köln.

SPIRITUL RĂULUI: DIAVOLUL

Mentalitatea omului medieval era obsedată de puterea și amenințările continui ale Răului, care îl putea ispiti, induce în păcat și în cele din urmă condamna la pedepsele și chinurile Infernului[1].Personificarea principiului Răului – diavolul – avea drept primordială determinare orgoliul: primul rău moral din istoria omenirii a fost păcatul de răzvrătire din orgoliu a îngerilor conduși de Lucifer împotriva lui Dumnezeu; iar împotriva omenirii, principiul Răului a acționat pentru prima dată asupra lui Adam și Evei, ispitindu-i să calce porunca Creatorului. Ca urmare a acestui păcat – scrie Anselm

1 Ideea de diavol se regăsește nu numai în iudaism și creștinism, ci și în islamism și în multe alte culte. în acest sens: ca metaforă a naturii ireductibile a Răului.

de Cantrebury – Dumnezeu a conces diavolului puteri limitate de a ispiti și pedepsi în diferite feluri omenirea. Diavolul deține deci aceste puteri malefice în urma unei hotărâri divine și nu are nici un drept (în sensul juridic de *jus*) asupra noastră. (Abélard afirmă că diavolul are putere numai asupra celor păcătoși). Domina credința că diavolul dispune de trei moduri de a face rău: împingându-l pe om în ispita păcatului, tulburând mințile oamenilor (cauzând maladiile mintale) și exercitându-și puterile și asupra lumii materiale. Conceptul de rău implica trei accepții: metafizic, natural și moral; diavolul era simbolul răului radical[1].

O reprezentare a diavolului apare, după cât se știe, pentru întâia oară în jurul anului 520, într-un mozaic din bazilica S. Apollinare Nuovo din Ravenna. În predici și în viețile sfinților se vorbea des despre diavol; încât, începând din secolul al IX-lea, reprezentările lui sub o înfățișare umană vor deveni mai frecvente; iar din secolul al XI-lea apare tot mai des ca un animal sau un monstru.

În Evul Mediu timpuriu diavolul era adeseori figurat purtând aripi (din sec. XII, cu aripi de liliac), – o iconografie ce insista asupra elementelor oribile și terifiante provenind din Orient, îndeosebi din China. În secolele XI și XII diavolul își face masiv intrarea în plastica occidentală, – în reprezentări înspăimântătoare, ridicole, grotești sau hazlii (ca în lunetele bisericilor din Autun, Vézelay, Moissac, Bourges, etc.). În literatură diavolul apare de timpuriu sub formă de balaur (de pildă, în *Beowulf*); în *Divina Comedie* – ca o ființă stupidă și vulgară; în timp ce pentru Chaucer diavolul devine o metaforă a „lumii pe dos", a nebuniilor celor mai mari ale omenirii. (Rol în care diavolul este servit de evrei, de musulmani și de vrăjitoare). Față de reprezentările din sculptură, pictură și gravură, literatura îl prezintă într-o perspectivă „umanistă" – în sensul că atribuia răul unor motivări umane, mai mult decât ca unor manevre diabolice[2].

În secolele XII și XIII, sub influența folclorului și a reprezentați-

1 În doctrina dualistă a catarilor diavolul este un principiu total independent de Dumnezeu; este o creatură care a uzurpat puteri aparținând inițial lui Dumnezeu. În centrul teologiei catare se situează problema răului; ca atare, figura diavolului este tratată cu extremă seriozitate. Pentru catari, Dumnezeul cel din *Vechiul Testament* nu este adevăratul Dumnezeu, bun și drept, ci diavolul în persoană.

2 În literatura medievală, diavolului i se dau nume fie alegorice, ironice sau cât mai jignitoare, fie derivate din mitologia clasică sau din folclor, fie nume de personaje istorice reputate pentru răutatea și cruzimea lor (Pilat, Faraon, Irod).

Sf. Caterina de Siena în extaz (detaliu), de Sodoma (1477–1549).

ilor de bâlci, ale mimilor şi altor comedianţi, diavolul este tratat în registru comic, ca o figură bufă, fără a inspira frică. Marile epidemii însă şi repetatele perioade de foamete din secolele XIV şi XV au făcut din diavol o figură ameninţătoare şi înspăimântătoare, răspunzătoare în cea mai mare parte de aceste calamităţi; o figură de coşmar, apărând în scene halucinante de desfrâu, cruzimi şi suplicii infernale[1], – care vor culmina în curând cu scenele din iad ale lui Pieter Brueghel cel Tânăr şi mai ales cu viziunile demenţiale („Ispitirile Sf. Anton") ale lui Hyeronimus Bosch. – Totodată, diavolul apărea în multe alte ipostaze: putea lua într-o clipă orice formă umană sau animală, se putea prezenta ca o fiinţă seducătoare sau înţeleaptă, puternic şi abil, capabil să construiască într-o noapte lucrări mari de inginerie, în stare să dăruiască celor lacomi şi vanitoşi bogăţii, situaţii, onoruri – pe care şi le dorea şi ambiţiosul Teofil, încheind în acest scop un pact cu diavolul, vânzându-i în schimb sufletul.

---

1 Pe zidurile cimitirului (*Camposanto*) din Pisa, în frescele lui Orcagna şi ale elevilor săi din biserica S. Maria Novella din Florenţa, în cele ale lui Taddeo di Bartolo din domul din S. Gimignano, ş.a.

Strâns legată de convingerea în puterile malefice ale diavolului era credința în „magia neagră"[1], în puterea de a face rău a vrăjitoarelor – pe care Biserica le considera aliate și servitoare ale diavolului. La fel ca în Antichitate, și în Evul Mediu vrăjitoria era condamnată de Biserică, – nu însă și de autoritatea laică. Urmând exemplul dreptului roman – care pedepsea un magician sau o vrăjitoare numai când se putea dovedi că magia lor cauzase cuiva rău – legislația și cutumele secolelor XIV și XV din Italia, Franța sau Germania nu prevedeau măsuri contra vrăjitoriei; iar legile promulgate în sec. XIII în Castilia și León (*Las Siete Partidas*), în care era prevăzută pedeapsa cu moartea contra vrăjitoriei nocive, îi respectau și chiar îi recompensau pe cei (sau pe cele) care practicau magia în scopuri bune.

Persecuția vrăjitoarelor – pentru motivul că întreținеau raporturi intime cu diavolul – a început, din inițiativa Inchiziției, în ultimele decade ale secolului al XIII-lea. (Prima vrăjitoare a fost arsă pe rug la Toulouse în 1275). Regele Franței Filip cel Frumos a desființat Ordinul Templierilor (în 1312) acuzându-i de practica vrăjitoriei – simplu pretext pentru a sechestra imensele averi ale Ordinului. Primul papă care a condamnat oficial magia neagră a fost Ioan XXII (m. 1334); dar în procesele din arhivele tribunalelor civile nu se menționează cazuri de condamnare pentru vrăjitorie înainte de 1400. După această dată însă, practica magiei negre – și, implicit, a condamnărilor – este în continuă și rapidă creștere, atingând puncte culminante, nu în Evul Mediu, ci în epoca Renașterii: procesele condamnările, torturile, execuțiile capitale prin înecare, spânzurătoare, decapitare sau ardere pe rug, au continuat în Europa până către sfârșitul secolului al XVIII-lea[2].

SENTIMENTUL COPILĂRIEI

Documentele medievale (ca, dealtfiel, nici cele din epoci mai târzii) nu dau aproape deloc informații explicite asupra vieții afec-

1 „Magia neagră" se deosebea de „magia albă" prin faptul că aceasta din urmă nu dăuna cuiva urmărind să atragă răul asupra lui sau obligându-l la acte pe care nu le-ar fi făcut din propria sa voință.

2 Iar în unele regiuni din America de Sud se pare că execuțiile capitale pentru vrăjitorie au avut loc chiar și în plin secol al XIX-lea. – S-a calculat că între 1575-1700 (deci numai într-un secol și un sfert) au fost executate ca vrăjitori sau vrăjitoare peste un milion de persoane. Cu toate acestea, credința în magie și practica vrăjitoriei continuă nestingherită și azi, chiar în unele din țările civilizate.

Martin Schongauer: „Fecioara cu pruncul" – gravură. – Sec. XV.

tive din cadrul familiei. Asemenea indicaţii însă – privind felul în care era privită vârsta copilăriei şi cea a bătrâneţii – pot fi deduse dintr-o documentaţie literară şi artistică, mai mult decât dintr-una cu caracter social-juridic.

„Vârstele vieţii" este o temă frecventă în iconografia profană încă din sec. XII (ca, de ex., în baptisterul din Parma). Această iconografie îşi va fixa trăsăturile esenţiale cu deosebire în sec. XIV, menţinându-le apoi neschimbate până în sec. XVIII. Vârstele sunt reprezentate, succesiv ca „vârsta jucăriilor" – printr-un copil jucându-se cu o anumită jucărie; vârsta şcolii (un copil învăţând să citească, sau o fetiţă să toarcă); a dragostei şi a practicării sporturilor curtene, a războinicului şi cavalerului (reprezentaţi printr-un bărbat înarmat); în fine, a „vârstei sedentare" (un om de legi sau un erudit, studiind). În gravurile populare care purtau denumirea de „Treptele vârstelor" – aceste atribute se menţin în iconografie, din secolul al XVI-lea până într-al XIX-lea. „Periodizarea vieţii avea aceeaşi fixitate ca ciclul naturii sau ca organizarea societăţii" (Ph. Ariès).

Până pe la şapte ani – deci, de îndată ce erau socotiţi în stare să

se lipsească de ajutorul imediat al mamei sau al doicilor – copiii erau confundaţi, se poate spune, cu adulţii. Civilizaţia medievală – spre deosebire de cea antică – nu percepea diferenţa existentă între lumea copilăriei şi cea a adulţilor. (Nici preocuparea sistematică, studiată, diferenţiată, a unei educaţii adecvate copilăriei nu va apărea decât odată cu epoca Renaşterii). Vârsta „tinereţii" însemna floarea vârstei, – deci începând de la 20-22 de ani. Oamenii Evului Mediu nu aveau noţiunea „adolescenţei", nu exista pentru ei o distincţie între *pueri* şi *adolescentes*. (Până târziu, în secolul al XVIII-lea, adolescenţa era confundată cu copilăria).

Înainte de secolul al XII-lea arta medievală n-a cunoscut copilăria şi n-a încercat să reprezinte figura copilului. Când va fi reprezentat prima oară în Occident în miniaturi, copilul apare întocmai ca un om matur, dar la o scară redusă; la fel va fi redat până în sec. XIII, şi chiar cu o musculatură asemenea celei a unui adult. Lipsa de interes faţă de caracteristicile copilăriei se remarcă şi în îmbrăcămintea cu care este reprezentat, – foarte puţin sau deloc particularizată în raport cu cea a unui adult[1]. Şi nu dintr-o stângăcie a artistului, ci pentru că mentalitatea timpului nu acorda o specifică atenţie copilăriei[2]. Accepţia şi sentimentul modern al copilăriei apare – dar încă vag – în arta secolului al XIII-lea în figurile de adolescenţi ale îngerilor şi în reprezentarea copilului Iisus, iar în plină epocă gotică, a copilului nud; cu varianta (începând de la sfârşitul secolului al XIV-lea) a ceea ce se va numi în limba italiană un *putto*: o derivaţie a copilului nud Amor, a „amoraşilor" din pictura Antichităţii alexandrine[3]. În secolele XV şi XVI apare pentru prima dată un portret al copilului, al unui copil real, ca în viaţă; şi, de obicei, la morminte, la efigii funerare, – dar nu singur, ci alături de părinţi. Abia în secolul al XVII-lea copilul va fi reprezentat în artă ca prezentând un interes pentru el însuşi.

Ceea ce nu înseamnă deloc că în Evul Mediu copiii ar fi fost neglijaţi de părinţi, nesocotiţi, lipsiţi de afecţiunea familiei (şi litera-

---

1 Un costum care să-l distingă pe copil de adult apare numai în arta secolului al XVI-lea sau al XVII-lea; şi numai în cazul copiilor din straturile cele mai înalte ale societăţii.

2 Dar teza (mult exagerată) a lui Ph. Ariès după care părinţii nu ar fi recunoscut fiilor lor drepturile cuvenite copilăriei, mergând până la a-i lipsi de afecţiunea părinţilor, nu este acceptată de alţi medievişti.

3 În secolul al XVI-lea, aceşti *putti* vor invada pictura occidentală (Tizian va abuza de *putti*), ca frecvent motiv decorativ.

tura hagiografică aduce numeroase exemple de legături foarte afectuoase între părinţi şi copii); ci doar că nu exista un sentiment al copilăriei, o conştiinţă a particularităţii acestei vârste, un fel de a vedea care să-l distingă pe copil în mod fundamental de un tânăr sau de un adult. Fără îndoială că, într-o epocă în care mortalitatea infantilă depăşea procentul de 35% (când azi, în ţările cele mai civilizate, abia dacă ajunge la 1%), această situaţie nu putea să nu aibă o influenţă în acest sens, determinând lipsa unei atenţii deosebite acordate copilului – care, după ce trecea pragul pericolului mortalităţii infantile, era confundat cu adulţii.

Rămâne faptul că şi afecţiunea cu care era înconjurat copilul era limitată. Însăşi Biserica îi punea în gardă pe părinţi – mai ales pe mame – faţă de o excesivă ataşare afectivă a soţiilor faţă de copiii lor. „Biserica medievală – conclude istoricul David Herlihy – nu vedea valori absolute în afectele puternice şi în legăturile familiale": valoarea absolută îi era rezervată iubirii lui Dumnezeu.

VÂRSTA BĂTRÂNEŢII

În teoria lui Augustin despre cele şapte vârste ale lumii – extensiune a celor şapte zile ale Creaţiunii – cărora le corespund cele şapte vârste ale vieţii (reduse de el, într-un alt tratat, la şase), punctul de vedere adoptat este pur simbolic, subliniind mereu o corespondenţă între viaţa spirituală, vârsta fizică a omului şi vârsta lumii. Isidor din Sevilla stabilea numărul vârstelor omului la şase[1]; subdiviziune care este reluată de autori din secolul al XIII-lea. Grigorie cel Mare susţinea ideea unei interdependenţe între îmbătrânirea omului şi cea a lumii.

Gânditorii creştini din Evul Mediu vorbesc despre ultima etate, o încadrează între limitele unor cifre, dar nu manifestă prea mult interes pentru bătrâneţea *concretă*. O consideră, la fel ca pe celelalte vârste, ca un simbol şi îi disprețuiesc pe păgânii cărora le este frică de îmbătrânire. „Dacă omul este o fiinţă muritoare, este firesc să poată muri la orice vârstă" – scrie Lactanţiu. Un creştin culege roadele virtuţii sale la bătrâneţe; căci nu „vârsta contează, ci înţelepciunea" – spunea Sf. Augustin. Bătrâneţea fizică nu înseamnă o bătrâneţe reală; adevăratul bătrân este înţeleptul, orice vârstă ar avea

1 Copilăria (până la 7 ani), *pueritia* (între 7–14 ani), adolescenţa (între 14–28 de ani), tinereţea (de la 28 la 50 de ani), maturitatea (între 50–70 de ani) şi bătrâneţea; care începe la 70 de ani, pentru a termina cu senilitatea, cu starea de decrepitudine.

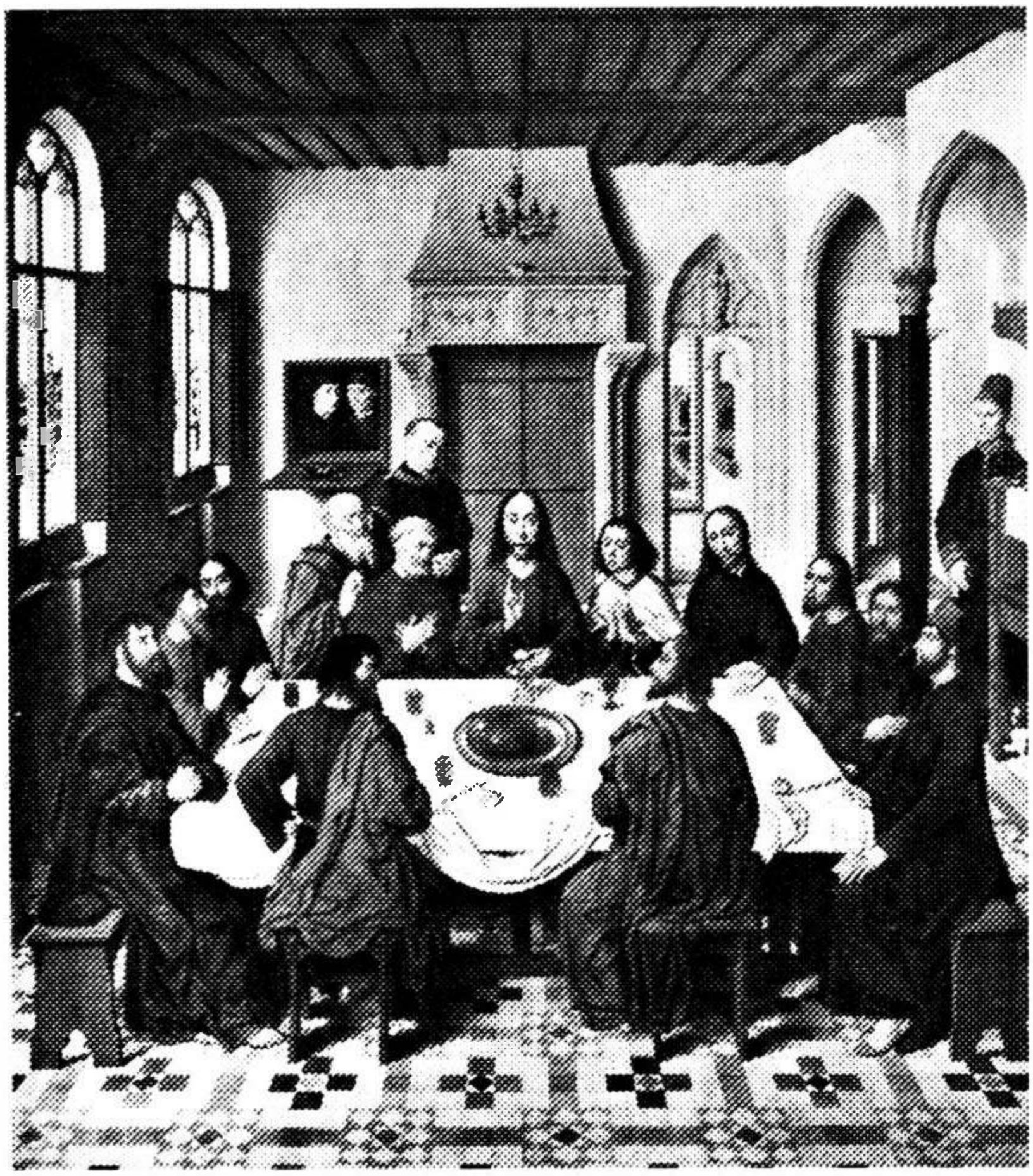
– susţineau şi Origen, şi Sf. Ambrozie, şi Grigorie cel Mare. Bătrâneţea fizică este o imagine a păcatelor acumulate de om, un simbol al decrepitudinei şi decăderii lumii supuse urmărilor blestemului divin pentru păcatul originar al omenirii. Viziunea despre bătrâneţe a Evului Mediu timpuriu este în general negativă şi profund pesimistă. Omul bătrân este demn de milă, – cu atât mai mult cu cât bătrânii virtuoşi sunt o excepţie. După Ioan Hrisostomul, bătrânii sunt mai vicioşi şi mai răi decât tinerii. Pentru Biserică, o problemă specifică a bătrânilor nu există (cf. G. Minois).

În lumea laică, viziunea asupra bătrâneţii era diferită. În epoca de intensă brutalitate a Evului Mediu timpuriu, un bătrân însemna un bătrân războinic care, fiindcă nu şi-a găsit moartea pe câmpul de luptă, trebuie să aştepte să i-o aducă boala sau decrepitudinea. Mulţi istorici latini relatează că popoarele germanice obişnuiau să-şi omoare bătrânii, socotind că o moarte violentă este preferabilă îmbătrânirii şi decăderii fizice (şi psihice); unii istorici susţin că şi celţii epocii druidice procedau la fel. Dar în epoca creştină, un asemenea omicid „legal" nu era nici admis, nici practicat efectiv.

Numai solidaritatea de familie sau de clan îi punea pe bătrâni la adăpost de grijile materiale elementare. În rândurile celor bogaţi, apare, în sec. VI, preocuparea bătrânilor de a-şi asigura o viaţă de siguranţă şi de confort printr-un fel de „pensionare": se retrăgeau într-o mănăstire pentru a se izola de lume şi pentru ca, printr-o viaţă pioasă, să-şi garanteze mântuirea pe lumea de dincolo. Obiceiul continuă în secolul al VIII-lea şi mai ales al IX-lea, când mănăstirile mai mari (St. Gall, Fulda, Corvey, Reichenau, ş.a.) aveau rezervate pentru aceşti „pensionari" locuinţe confortabile: adevărate „aziluri de bătrâni" *avant la lettre*[1]. Dar pentru bătrânii săraci, o asemenea posibilitate nu exista. (Până în secolul al XIX-lea, retragerea voluntară a bătrânilor într-un azil a rămas un apanaj al categoriilor privilegiate). Bătrânul sărac era întreţinut de comunitatea familială; dacă era lipsit de acest ajutor, rămânea un cerşetor.

În secolele de început ale Evului Mediu nu exista o asistenţă socială, o operă de caritate organizată: Dumnezeu hotărâse ca lumea să fie împărţită în slabi şi puternici, în săraci şi bogaţi – şi hotărârea

1 Evident, în schimbul unor lăsăminte sau donaţii făcute mănăstirii – şi în condiţii care erau stabilite în prealabil. Astfel, contractele încheiate cu mănăstirea St. Gall specifică şi condiţiile de întreţinere a „pensionarilor": fiecăruia îi era asigurată o cameră încălzită, o garderobă reînnoită în fiecare an şi o „pensie" zilnică pentru alimentaţie, echivalentă cu suma necesară întreţinerii a doi călugări. Şi alte mănăstiri procedau la fel, asigurând aceleaşi condiţii.



Dierk Bouts: „Cina cea de taină". (1467). –
Biserica Sf. Peter, Louvain.

lui trebuia acceptată așa cum este! Pomana, opera de caritate era într-adevăr o datorie prevăzută de religie, o obligație mereu reamintită de preoți în predicile lor, – dar o datorie destinată să asigure mântuirea pe lumea cealaltă a celui care dăruiește pomana! La această dată încă nu se vorbește de grija creștinului pentru cei nevoiași, de datoria de a-i ajuta pe săraci și pe bătrâni[1].

În cadrul familiei, omul bătrân avea o situație precară. Ajuns la vârsta de 14 ani, unui fiu îi era recunoscută responsabilitatea juridică și socială deplină; deci părintele nu-și mai putea revendica un drept asupra lui. Neavând o autoritate asupra familiei sale, omul bătrân rămânea la discreția bunăvoinței grupului familial; cutumele, dreptul, legile, nu îi mai acordau nici o favoare și nici o garanție.

1 Poeziile și legendele celtice medievale exprimă într-o formă patetică această tristă condiție a bătrânilor. În schimb, sufletul poetic al celților a găsit o compensație și un remediu – singurul posibil – contra bătrâneții: în legenda și în romanele *Cavalerilor Mesei Rotunde*, bătrânii spun: „Pe noi bătrânețea nu ne atinge. Noi n-avem cimitire". În tradiția celtică, bătrânii vor fi considerați – până în secolul al XIX-lea – „mesagerii" lumii de dincolo (cf. G. Minois).

Cei mai mulți bătrâni se găseau în rândurile clerului și ale călugărilor. Pentru aceștia bătrânețea nu comporta în mod necesar dificultăți materiale sau un impediment de ordin moral. Înalții prelați –și în primul rând papii – erau aleși în funcțiile lor indiferent de vârstă. În secolul al X-lea, Grigorie V a fost ales papă la 24 de ani, iar Ioan al IX, la 20; dar papii Silvestro și Silverrio – la 64 și, respectiv, la 76 de ani; iar în secolul al VII-lea, Agaton – care a murit la 107 ani – a fost ales papă la vârsta de 103 ani! – Și viața politică a știut să beneficieze de experiența bătrânilor. Unele regate barbare erau conduse de rege ajutat de un consiliu de bătrâni, care avea un ascendent moral asupra lui. În epoca merovingiană, bătrânii – îndeosebi ecleziasticii – desfășurau o activitate importantă în domeniul justiției; sfetnicii regelui Dagobert erau bătrâni între 70-89 de ani. Comunitățile sătești erau conduse de sfaturi de bătrâni.

În perioada Evului Mediu matur, viziunea asupra bătrâneții se schimbă întrucâtva. Se recunoaște că vârsta înaintată poate prezenta și avantaje celor din jur. Sf. Bonaventura ține să sublinieze că, odată cu trecerea timpului, cunoștințele umane se îmbogățesc mult datorită bătrânilor. În secolul al XIII-lea, bătrânețea este văzută ca o realitate prezentă căreia i se acordă atenție, autorii dedică lucrări temei bătrâneții; nu însă și teologii, care nu o privesc cu interes; încât, în general viziunea asupra bătrâneții continuă să rămână pesimistă. Pe de altă parte însă, în noua epocă, de dezvoltare impetuasă a orașelor, vârsta bătrâneții constituie pentru bogatul negustor apogeul carierei; bogăția îi asigură succes, prestigiu și o efectivă autoritate în societate. Ca atare, ei ajung repede în centrul atenției și interesului lumii eclcziastice, care îi solicită amintindu-le că, pentru a-și salva sufletul, au datoria să fie generoși și să dăruiască Bisericii o parte cât mai consistentă din bogăția lor...

În finc, Evul Mediu târziu este pentru cei vârstnici o perioadă de vizibilă afirmarea socială. În primul rând, ca urmare a teribilei epidemii de ciumă (1348) care în numai trei sau patru ani secerase o treime din populația Europei: teribilul flagel i-a cruțat pe bătrâni (și pentru că trăiau mai izolați). Fapt care – pe plan social – a avut drept consecință agravarea conflictelor între generații; iar pe de altă parte, o sensibilă creștere a diferenței de vârstă între soți. Aceste situații au fost speculate în opere literare în direcția unei ostilități deschise, prezentându-i pe bătrâni ca personaje antipatice, de avari, pisălogi, tirani, sau de amorezați ridicoli. Cum „moartea neagră" făcuse

ravagii în rândurile tinerilor şi adulţilor, şi mult mai puţin ale bătrânilor, aceştia s-au afirmat ca persoane foarte active în diferite sectoare ale vieţii – în politică, în viaţa economică, în lumea ecleziastică, precum şi în domeniul artei[1].

Totodată, în secolul al XV-lea se înfiinţează aziluri pentru bătrâni[2]; pentu asistenţa acestora activează acum şi numeroasele confrerii înfiinţate în scopuri caritative. Imensa majoritate a bătrânilor rămân însă într-o situaţie materială tristă, chiar penibilă, de cerşetori. – În artă, în sculptură şi mai ales în pictură unii bătrâni din lumea privilegiaţilor vor fi portretizaţi. Bogaţii care comandau pictorilor o frescă sau un tablou pentru a-l dărui unei biserici le cereau să îi portretizeze şi pe ei chiar în cadrul respectivei scene sacre! În felul acesta, prin operele unor artişti de mărimea unor Van Eyck sau Filippino Lippi bătrâneţea şi-a cucerit, într-un fel, respectul contemporanilor.

Dar Renaşterea, cu al său cult al tinereţii, se va exprima pe un ton violent contra bătrâneţii. În portretele de bătrâni ale lui Lucas Cranach, Altdorfer sau Bernardino Luini, în *Commedia dell' arte*, în nuvelistica lui Matteo Bandello, în comedia lui Machiavelli, bătrânii sunt prezentaţi ca pedanţi, răi, zgârciţi, bogătaşi aroganţi, soţi autoritari, libidinoşi, dezgustători sau îndrăgostiţi ridicoli. Alături de ei bătrânele sunt deplorate sau tratate fără milă de scriitori ca Ronsard, Du Bellay, Jodelle, Larivey (iar în Spania – unde va fi creat tipul celebru al Celestinei – de Quevedo); în timp ce omul de curte sau umanistul erudit, Baldassare Castiglione ori Erasm din Rotterdam, sau îi vor condamna pe bătrâni sau îi vor detesta.

---

1 Din cei 47 de artişti italieni ale căror biografii le-a scris Giorgio Vasari, 34 – deci trei sferturi! – au ajuns să depăşească vârsta de 60 de ani (Andrea Pisano, Paolo Uccello şi Gentile Bellini au murit la 78 de ani, iar Donatello, la 80); 6 din ei au trăit peste 80 de ani (Luca della Robbia şi Luca Signorelli – 82); dintre care, Giovanni Bellini a trăit până la etatea de 86 de ani, Michelangelo – de 89, iar Tizian – de 99 de ani!

2 Chiar în a doua jumătate a sec. XIV, în unele oraşe negustorii şi meşteşugarii se organizează să cotizeze toată viaţa pentru a-şi asigura întreţinerea într-un azil. În aceeaşi perioadă, la Lyon lucrătorii agricoli şi meşteşugarii lasă prin testament, întocmit şi legalizat încă din anii maturităţii, unui spital o parte din avere în schimbul garanţiei de a fi întreţinut la bătrâneţe. În 1488, la Roubaix se fondează o instituţie destinată să găzduiască şi să întreţină 10 bătrâne laice şi 30 de călugăriţe bătrâne. Londra avea încă din 1446 un azil de bătrâni pentru foşti cărciumari; iar din 1454, un altul pentru marinari bătrâni. În sec. XV, la Milano episcopul fondează un azil de bătrâne, etc.

VIZIUNEA MORȚII

De-a lungul celor zece secole ale Evului Mediu viziunea și atitudinea omului față de moarte a cunoscut o evoluție a cărei primă etapă prezintă, desigur, multe reminiscențe arhaice, dar și caractere ce i-au fost imprimate de doctrina creștină. Izbucnirea unor tragice calamități – ca cea a epidemiei de ciumă de la mijlocul secolului al XIV-lea – a determinat de asemenea inevitabile modificări sub acest raport în mentalitatea oamenilor.

În primele cinci sau șase secole ale Evului Mediu, moartea era privită cu o oarecare seninătate, ca un fapt așteptat; un fapt care se înscrisese în ordinea firii și de care omul era avertizat fie prin anumite semne naturale, fie de o presimțire intimă. Ca atare, riturile de dinainte și de după moarte erau îndeplinite simplu, fără manifestări emotive de un dramatism excesiv. Pe de altă parte, cum nu era în ordinea firii ca morții să coexiste cu cei vii, cultul funerar avea ca scop să împiedice spiritele defuncților de a reveni printre oameni, tulburându-le viața; morții trebuiau izolați într-un spațiu propriu, într-un loc separat departe de așezările celor vii, situat la început în afara zidurilor orașului[1]. Începând din secolul al VI-lea când teritoriul orașului în continuă extindere ajunge să încorporeze și acest loc, defuncții erau înmormântați și în biserici, sau sub streșinile edificiului, sau în nișe din exteriorul zidului bisericii.

În limbajul timpului, cuvântul „biserică" nu desemna doar clădirea, ci și spațiul dimprejur destinat mormintelor[2]. O latură a acestui spațiu rectangular o forma zidul „osuarului", locul în care erau îngrămădite osemintele provenind din morminte comune[3].

---

1 În Slovacia, obiceiul de a înhuma morții nu într-un cimitir, ci în locurile cele mai diferite, a continuat până în sec. XVII; iar în Ucraina, până în 1770.

2 Un decret din 596 al regelui merovingian Clotar II fixează acest spațiu la câte 3000m^2 de fiecare latură a clădirii bisericii.

3 În mormântul comun – „groapa săracilor", cum era numit, – larg și adânc de 5 până la 10 m, cadavrele erau îngrămădite unele peste altele, fără sicriu, pur și simplu înfășurate sau cusute într-un giulgiu. „Din cele 660 de morminte din regiunea Trier, datând din Evul Mediu timpuriu, numai 39 – deci 6% – din cei morți aveau un sicriu, sau cel puțin o scândură de care era legat" (F. Vovelle). Când o asemenea groapă comună se umplea, se acoperea cu pământ, se deschidea cea veche, din care osemintele uscate de timp erau duse la osuar. Osemintele defuncților de vază erau îngropate în biserică, sub lespezile pavimentale. Încă nu apăruse în Europa creștină ideea modernă că un defunct trebuie să-și aibă o „locuință" a lui.

Rogier van der Weiden: „Coborârea de pe cruce“,
capodopera pictorului. (Către 1443). – Escorial, Spania.

Faptul că această curte mare a bisericii – pe care clericii o numeau *cemeterium* (din gr. *koimetèrion* – „loc de dormit“) – era rezervată morţilor nu o împiedica să devină un loc public, de întâlniri unde lumea se plimba sau trata afaceri, petrecea, dansa[1], cânta sau juca jocuri de noroc. Înainte de toate, acest spaţiu din imediata apropiere a bisericii era considerat un loc de refugiu, de azil, independent de situaţia lui funerară. Când, mai târziu, pe acest loc de azil intitulat „cimitir“ s-au construit şi mici grupuri de case, cei ce locuiau aici beneficiau de anumite privilegii fiscale.

Spectacolul macabru al osuarelor, al tigvelor şi altor oseminte care adeseori apăreau la suprafaţă, nu îi impresiona pe oamenii

---

1 Şi aceasta, până la o dată târzie. În 1231, Conciliul din Roma interzice – sub pedeapsa de excomunicare – să se danseze în cimitire sau în biserici. Un alt conciliu, din 1405, repetă acelaşi interdicţie, – precum şi jocurile de noroc, spectacolele de bâlci ale mimilor, jonglerilor, cântăreţilor ambulanţi, şarlatanilor, etc., date frecvent în cimitire.

Evului Mediu timpuriu, așa cum nu îi tulbura nici ideea propriului lor sfârșit. Între cei vii și cei morți se stabilea aceeași solidaritate ca solidaritatea și împăcarea omului cu propria lui moarte. În secolele XI, XII și următoarele, însă, acest sentiment se schimbă, capătă treptat-treptat un sens dramatic, exprimat prin apariția unor noi reprezentări ale morții, – a morții în sine, a morții individuale și a celei generale, a sfârșitului lumii.

În secolul al VII-lea, imaginea Apocalipsului avea încă un aer de liniște: Hristos coboară pe pământ, morții învie din morminte, fără să fie supuși unor judecăți și fără să fie damnați. Pentru că la această dată, concepția unei resonsabilități personale pentru faptele săvârșite, cu consecințele ispășirii sau răsplătirii, încă nu exista; la sfârșitul lumii cei buni vor învia, cei răi vor fi lăsați în neființă. Dar în sec. XII apare o iconografie nouă: ideea Judecății de Apoi; morții învie, sunt supuși unei judecăți, arhanghelul Mihail le cântărește faptele din viață, cei drepți sunt separați de cei păcătoși, primii sunt răsplătiți cu fericirile Raiului, ceilalți sunt pedepsiți cu chinurile Infernului.

Trei secole mai târziu, judecata finală a omenirii este individualizată, iar scena judecății se petrece în camera muribundului: este ceea ce reprezintă noua iconografie a gravurilor în lemn din atât de popularele *Artes moriendi* din secolele XV și XVI. Curtea cerească de judecată, cu Sf. Treime de față, cu Fecioara, cu Satan și armata sa de demoni, este transfigurată și figurată în cadrul de familie, de prieteni și în locuința celui ce așteaptă să-și dea sfârșitul. Tema a devenit mai umanizată, individualizată și dramatizată.

Când într-un oraș marea epidemie de ciumă secera sute de persoane într-o singură zi, încât cadavrele rămâneau neîngropate zile întregi, oribilul spectacol al putrefacției crea un coșmar continuu de care oamenii nu puteau scăpa. Pe plan mental, efectele au fost variate. Astfel: probabilitatea Raiului și a mântuirii le apărea oamenilor atât de redusă iar amenințarea pedepselor Infernului atât de teribilă, încât perspectiva unei căi de mijloc – cea a Purgatoriului – devenise de-a dreptul salvatoare. Până acum, acest loc de expiație a păcatelor nici nu avea nume, nici nu era reprezentat plastic în vreun fel; dar după 1400, scenele Purgatorului apar în basoreliefurile reprezentând Judecata de Apoi, iar Conciliul din Florența (din 1439) formulează clar dogma Purgatorului. „Teologia Purgatoriului, până atunci puțin populară, a adus o ușurare unei tensiuni psihologice

Jean Fouquet: „Cavalerul Esticnnc și Sf. Ștefan" (sec. XV). – Muzeul de stat, Berlin.

intorelabile" (P. Chaunu). – Pe de altă parte, ideea – consolatoare pentru asupriți – că moartea pune stăpânire pe cei bogați și puternici la fel ca pe cei săraci și umili, a făcut ca tema „dansului macabru" să devină extrem de populară. În fine, un alt aspect al influenței acestei stări de spirit – determinată de efectele marii epidemii – asupra artei: „gisanții", defuncții reprezentați pe lespezile mormintelor sau sarcofagelor nu mai au acum aerul senin de dinainte, ci devin figuri crispate, în agonie, pe fața cărora apar semnele descompunerii.

În aceeași perioadă, în artă și în literatură își face apariția figurarea cadavrului, reprezentarea morții sub forma unei mumii de-abia în descompunere, în decorația parietală a bisericilor și cimitirelor. Moartea a devenit o personificare, exprimând parcă simbolic puterea nemărginită a dezastruoasei epidemii de ciumă de dată recentă[1], și care a potențat într-atâta sentimentul colectiv al

1 Epidemie ale cărei proporții nu pot fi evaluate exact, cu atât mai puțin cu cât nici înregistrarea deceselor în registrele parohiale nu au devenit o practică regulată decât pe la sfârșitul secolului al XVII-lea (și chiar atunci, excluzând copiii născuți morți sau cei decedați în primele zile sau în primele luni).

forței exterminatoare a molimei încât o asemenea reprezentare devenise necesară. Această viziune macabră a morții – traducând un sentiment străin sensibilității creștine, de repulsie, de oroare și de teroare – poate fi interpretată ca un simptom al unei profunde crize morale (cf. Huizinga); sau, dimpotrivă, al respingerii ideii de moarte ca o reacție pornită dintr-o imensă dragoste de viață[1]. În această ultimă ipoteză, tema macabră ar putea fi interpretată ca un mod prin care omul epocii și-a câștigat o mai clară conștiință de sine.

În sfârșit, un alt fenomen semnificativ pentru atitudinea Evului Mediu târziu față de moarte: individualizarea mormintelor. (Cu mențiunea că „numai elitele au avut acces la acest lux suprem care este sfidarea morții printr-un mormânt" – M. Vovelle).

În Antichitate – precum și în primele secole ale erei creștine – inscripțiile funerare, al căror rost era să păstreze amintirea defunctului, erau extrem de numeroase. Începând încă din sec. V ele devin foarte rare, iar în unele regiuni dispar cu totul. Dispar și efigiile și chiar numele defuncților de pe sarcofage. Dar după șapte secole inscripțiile funerare reapar – devenind frecvente în sec. XIII – odată cu efigiile celor morți. Încă nu e vorba de adevărate portrete; în secolul următor intenția reprezentării cât mai adevărate a celui dispărut merge până la a-i reproduce imaginea luată după masca mortuară. Evoluția acestei tendințe de personalizare a mormântului în arta funerară continuă până în sec. XVIII, – când defunctul este reprezentat chiar de două ori pe același mormânt: ca gisant, pe lespedea sarcofagului, și alături printr-o statuie care îl înfățișează rugându-se. – E adevărat că asemenea monumente funerare sunt puține, rezervate fiind marilor privilegiați; în schimb, în sensul aceleiași mentalități și atitudini se înscriu sutele de tăblițe – de marmură, piatră sau metal, – adevărate micro-monumente funerare (de 20 cm pe 40 cm), aplicate pe pereții bisericilor, în interior sau exterior. Până în secolul al XVIII-lea, acestea au rămas forma cea mai răspândită de „monumente" funerare.

---

1 Cum susține istoricul Ph. Ariès: „Omul sfârșitului de Ev Mediu avea o conștiință foarte vie și profundă că el era un mort care încă supraviețuiește, că amânarea de a muri ce i s-a acordat era de scurtă durată,și că moartea, mereu prezentă în sinea lui, îi frânge ambițiile și îi otrăvește plăcerile. Iar acest om era animat de o pasiune intensă de viață, pe care noi cei de azi, cu greu o putem înțelege: poate pentru că viața noastră a devenit mai lungă". – Cum în testamentele timpului lipsește ideea de oroare în fața morții fizice, istoricul citat conclude că ea era absentă și în mentalitatea comună.

Semnul crucii, individualizând un mormânt, apare relativ târziu şi rar. În Irlanda şi Anglia este incizat pe lespezi de morminte începând din sec. VI. În perioada dintre secolele VIII–XI se înmulţesc tipicele monumente funerare colective: pilaştri înalţi, sculptaţi şi având în vârf o mică cruce. De obicei însă acestea nu sunt cruci sepulcrale, ci semne de delimitare a teritoriului unei abaţii, sau monumente de comemorare a unui sfânt. Lespezile de piatră pe care era săpată o cruce, foarte numeroase în secolele XII şi XIII, se vor răspândi în secolul următor şi în ţările scandinave. Totuşi, în 1296, un autor ecleziastic din Renania încă mai susţinea că o singură cruce colectivă este suficientă pentru întregul cimitir.

În istoria socială a morţii, Evul Mediu a însemnat o „creştinizare" a morţii; după care, a urmat –şi continuând până azi – perioada unor etape succesive de desacralizare a reprezentărilor morţii. Această „creştinizare" însă n-a exclus permanentizarea unor credinţe şi practici păgâne, – ca bocitul (chiar de către bocitoare de profesie), ospăţul funebru, ideea revenirii spiritului celui decedat, sau practici ce traduceau dorinţa celor vii de a se debarasa cât mai repede de defuncţii lor. În unele regiuni (de pildă, în Bretagne, până în sec. XIX), înmormântarea se făcea deseori fără preot şi pe furiş, dimineaţa în zori.

Biserica creştină a organizat ceremonialul funebru în forme simbolice complexe, prin care se căuta un răspuns la întrebarea: ce îl aşteaptă pe om în lumea de dincolo? Viaţa veşnică sau moartea eternă? Pe lângă răspunsul care îl dădeau imaginile pictate sau sculptate ale Judecăţii de Apoi, sau ale scenelor Paradisului şi Infernului s-a impus şi ideea Purgatoriului (idee negată de biserica răsăriteană, de unele secte medievale – ca cea a valdezilor, – sau de marii reformatori Wyclif, Hus, Luther, Calvin, ş.a.), conceput ca o stare de expiaţie a păcatelor din viaţă[1]. Dar până în secolul al XIV-lea, iconografia Purgatoriului este aproape inexistentă. – În cadrul complexului ritual funerar Biserica a introdus, ca o modalitate de a obţine iertarea păcatelor, şi obligaţia de a-i ajuta pe cei

1 Prin *Decretum de Purgatorio* dat de Conciliul din Trento (1545-1563) – cel mai important conciliu ecumenic din istoria bisericii catolice în ce priveşte definiţiile dogmatice şi măsurile disciplinare – Purgatoriul a fost impus oficial şi definit ca o stare tranzitorie de pedepse ispăşitoare, în decursul cărcia sufletele celor damnaţi pot fi ajutate de cei vii prin rugăciuni, slujbe religioase, pomeni şi acte de penitenţă.

săraci și de a face donații cât mai consistente Bisericii[1]. În același sens, autoritatea ecleziastică, deși în tot timpul Evului Mediu s-a arătat ostilă înmormântărilor în interiorul bisericii, a făcut excepții în cazul donatorilor iluștrii și deosebit de generoși. În 1267, sinodul din León proscria în termeni categorici înmormântarea într-o biserică – dar cu excepția regilor, episcopilor, abaților, comandorilor ordinelor religioase-cavalerești, și în general a înalților demnitari laici fondatori sau binefăcători; încât, în secolul al XIV-lea laicii reprezentau două treimi din numărul celor înmormântați în biserici.

Devoțiunea creștină în forma unui cult al morților a rămas multă vreme un apanaj și o practică rezervată acestei elite de privilegiați. Dar și oamenii de rând beneficiau de ceremonii funerare religioase. Încă din secolul al IX-lea clerul cerea familiilor să-și aducă defuncții, înainte de a-i înhuma, în biserică, pentru a li se face aici o rugăciune: o recomandare care se pare că era refuzată cu obstinație mai ales în mediul rural. Slujba religioasă, în biserică sau în casa celui decedat, pentru odihna sufletului și iertarea păcatelor lui este de dată relativ recentă – din secolul al X-lea. De asemenea, tuturor decedaților li se asigurau o serie de ceremonii succesive – a treia zi de la înhumare, a șaptea, a treizecea zi și la un an. (Primele erau cunoscute încă din sec. VI; ultimele două au devenit obișnuite după 1250).

Din toate aceste practici și atitudini se poate trage concluzia că viziunea morții era în funcție de viziunea asupra vieții. Or, cum pentru mentalitatea omului medieval valoarea vieții era minimă, omului nu îi mai rămânea decât să facă apel la transcedență în diferitele ei ipostaze, și să caute să îi obțină bunăvoința și ajutorul, chiar dacă pe căi și prin mijloace care omului modern îi pot părea iluzorii[2].

---

1 În acest scop biserica a încurajat cu insistență testamentele; o practică pe care o recomandă tuturor creștinilor Conciliul din Franța din 1254, sinodul din Spania din 1291, etc. – Totodată Biserica catolică a acordat (pentru prima dată cruciaților) și „dezlegări de păcate", așa-numitele „indulgențe", care apoi puteau fi și cumpărate, potrivit unui tarif stabilit în funcție de statutul social și economic al solicitanților, de gravitatea păcatelor comise de cumpărători. Doctrina indulgențelor a fost clar definită în sec. XIII. (În 1667, Vaticanul a creat „Congregația Indulgențelor" – integrată, din 1904, în „Congregația Riturilor").

2 „Începând din secolul al XVIII-lea, omul societăților occidentale tinde să dea morții un sens nou. El o exaltă, o dramatizează, o vrea impresionantă și acaparantă. Dar în același timp el este acum mai puțin preocupat de propria sa moarte, și moartea romantică, retorică, este în primul rând *moartea altuia*; a unui altuia al cărui regret și a cărui amintire inspiră în secolele XIX și XX (de fapt, începând din sec. XVIII, – n.n. O.D.) noul cult al mormintelor și cimitirelor" (Ph. Ariès).

Jan van Eyck: portretul soției pictorului (1439). –
Muzeul Comunal, Bruges.

SENTIMENTUL TRADIȚIEI CLASICE. CONCLUZII

Cultura Antichității n-a fost uitată în tot cursul Evului Mediu. Ea constituia nu numai un izvor bogat de cunoștințe și un prilej de delectare a spiritului, ci și un sprijin intelectual și moral, o verificare prin confruntare a ideilor și capacităților intelectuale ale autorilor medievali. Îndeosebi autorii secolului al XII-lea se recunosteau debitori gândirii greco-romane; iar intelectualul – „clericul" – considera latina ca fiind limba sa „maternă", indispensabilă integrării lui în marea comunitate a culturii și spiritului. Antichitatea îi dădea omului și sentimentul unei continuități a istoriei (chiar dacă istoricii antici erau mai puțin citiți) și a unei apartenențe la o tradiție de autoritate, – la care simțea nevoia să facă apel, adeseori necritic, cu un respect și o încredere exagerate. „Oamenii Evului Mediu știau că sunt moștenitorii unui trecut pe care nu-l refuză. Dimpotrivă vor să-l adopte. Ei nutresc pentru Antichitate același respect ca oamenii Renașterii" (M.-M. Davy).

Bineînțeles că tradiția clasică nu putea fi receptată decât în cadrele mentale ale spiritualității creștine. Dar nici Biserica nu putea face abstracție și nu se putea dispensa de forța tradițiilor antice, având grijă și limitându-se doar ca, sub presiunea mentalității generale, să și le acomodeze, să le cenzureze sau să le corecteze înainte de a și le asimila, dându-le astfel un sens diferit, creștinizându-le. N-a existat o ruptură adevărată între aceste epoci, o ignorare voluntară sau involuntară, un refuz din partea Evului Mediu a culturii antice. Afirmația că Antichitatea a fost o „descoperire" târzie, ulterioară Evului Mediu matur, nu înseamnă altceva decât o necunoaștere a acestuia.

Capitolele culturii medievale – aproape toate – confirmă, după cum am văzut în nenumărate rânduri, acest sentiment al tradiției clasice. Alte fapte, în aparență comune și insignifiante, sunt în realitate de asemenea semnificative și elocvente.

Unele sunt, în aparență, paradoxale. De pildă: faptul că – într-un secol ca cel al XII-lea, de intensă fervoare religioasă – zeii păgâni nu erau considerați a fi *necesarmente* răi. Apollon și Mercur erau un fel de vrăjitori benefici, – cum îi va socoti, în secolul următor, chiar un Vincent de Beauvais. Se ajunge până acolo încât personaje ale mitologiei greco-romane vor deveni – asemenea sfinților creștini – patroni ai unor orașe. Zeilor păgâni – Jupiter, Venus, Marte, Saturn, Mercur, – li se rezervă fiecăruia câte un loc în simbolistica creștină.

Un alt exemplu mai concludent: în același secol al XII-lea, Ovidiu era autorul antic cel mai citit, mai admirat și mai des imitat de poeți; încât, nu arareori versurile imitatorilor se credea că sunt versuri luate din *Metamorfoze*. Încă din Evul Mediu timpuriu operele lui Ovidiu se întâlnesc des în cataloagele bibliotecilor din mănăstiri[1], școlarii făceau rezumate din cânturile *Metamorfozelor* și îl înțelegeau pe autorul lor mai bine decât pe alți poeți latini. Mai târziu, *clerici vegantes,* goliarzii, – pentru care Ovidiu era *Doctor egregius* – îl citeau cu o adevărată pasiune (mai ales operele lui mai puțin „morale"). Alții, îl tratau ca pe un autor de alegorii și îi atribuiau intenții moralizatoare: un *Ovide moralisé* cuprinde nu mai puțin de 70.000 de versuri, în *Romanul Trandafirului* influența lui Ovidiu se resimte în peste 2000 de versuri, iar călugărul Bertrand Ginesse copiază *Remedia amoris* („Leacuri contra dragostei") – „întru mărirea și slava Sfintei Fecioare Maria".... La curțile seniori-

1 Vd. Ovidiu Drimba, *Ovidiu, poetul Romei și al Tomisului*, Ed. Tineretului, București, 1966.

ale, unde trubadurii și publicul lor rafinat apreciază acum frumusețea viclii și a spiritului, compoziția retorică și poanta ușor satirică, Ovidiu este în mare cinste. Elegii din *Amores* prefigurează genuri cultivate acum de poeții provensali – serenada, aubada, tensonul; iar Bernard de Ventadour, Amaut de Mareuil, Guillem de Cabestaign, Rigaud de Barbézieux și alții încă, îl citează pe maestrul antic care, asemenea lor, considerase iubirea ca o știință și ca o artă. – În nordul Franței, truverii îl citesc mai mult decât pe Vergiliu. În *Romanul Troiei*, Benoît de Saint-Maure povestește adesea episoade din *Metamorfoze*, – la fel ca Marie de France sau ca Guillaume de Machault; iar Chrétien de Troyes își începe marea carieră literară printr-o traducere a aceleiași opere, precum și a *Artei iubirii*. Autoritatea lui Ovidiu se extinde și asupra cazuisticii sentimentale a romanului curtean din Germania și a liricii Minnesängerilor. Dar aici, încă din secolul al X-lea scriitoarea și călugărița atât de rigoristă Hroswitha citise totuși *Ars amatoria;* în 1210 se traduc în limba germană *Metamorfozele*, iar poeții de curte, Gottfried von Strassburg, Hartmann von Aue, Konrad von Würzburg ș.a. fac adeseori referințe la Ovidiu[1].

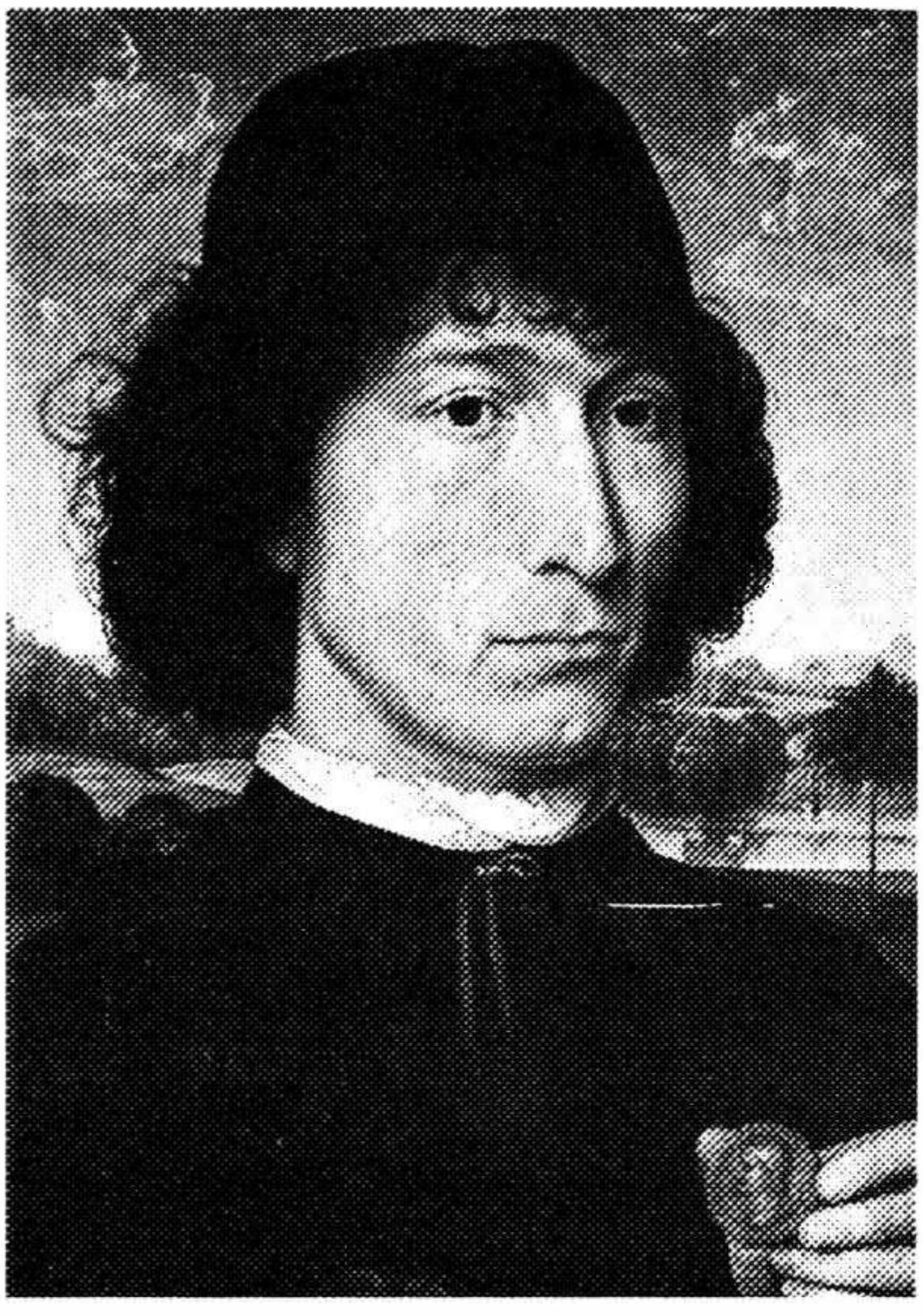
Autorii timpului îi interpretează în sens creștin și pe alți scriitori și filosofi păgâni, – pe Cato și Donatus, pe Cicero și Boethius, pe Lucanus și Horațiu, ș.a.m.d. Cicero și Horațiu erau citiți în toate marile mănăstiri. Pentru a-i combate pe adversarii dogmei creștine, Alain de Lille îi citează în sprijinul său pe Platon și Aristotel. Asimilând filosofia lui Aristotel, secolul XIII asimila elenismul însuși. Pentru Abélard, cel mai mare filosof era Cicero; pentru alții, cel care a prezis și intuit dogma Trinității a fost Platon! Odată cu venirea lui Alcuin la curtea lui Carol cel Mare, erudiții contemporani sunt convinși că s-a operat o *translatio studii*: Atena păgână s-a transferat la Aquisgrana creștină – și, odată cu ea, știința și filosofia greacă au fost transmise Franciei carolingiene. În versurile de factură ovidiană din poemul său filosofic *De mundi universitate*, Providența divină îi pregătește pe contemporani pentru a-i recepta pe Vergiliu și Cicero. Servatius Lupus, abate de Ferrières, filosof și om de litere, personalitate mult stimată la curtea lui Carol cel Pleșuv și Ludovic cel Pios, copiază cu pasiune texte de Cicero pentru a-și

1 „Poetul latin este prezent și în arta medievală. Artiștii sunt familiarizați cu povestirile sale mitologice: episoade din aceste povestiri apar sculptate pe portalurile catedralei din Chartres; figurile lui Pyram și Thisbeei se găsesc printre sculpturile catedralei din Basel încă de prin anul 1200; iar în cărțile de îndrumare a artiștilor se arată cum trebuie să fie pictați zeii evocați de Ovidiu" (O. Drimba).

asimila cât mai deplin nu numai stilul, ci și înțelepciunea acestuia. Bernard de Chartres își îndeamnă elevii să caute să imite stilul anticilor și să aprofundeze gândirea lor. Guillaume de Conches va mărturisi că pentru a-și scrie tratatul de morală s-a inspirat din Cicero și Seneca. Alexander Neckam redactează o listă a minunilor pe care le-a săvârșit – asemenea sfinților creștini – Vergiliu; scriitorul păgân pe care John din Salisbury, a cărui gândire este bogat alimentată de lecturi din Cicero, îl va califica, cel dintâi, drept mag și profet care a prezis venirea în lume a lui Hristos.

Și seria marilor admiratori ai Antichității nu se termină aici. Roger Bacon recopiază scrierile lui Seneca la cererea papei Silvestru II, insistând ca papa să le încorporeze în învățământul moralei creștine. Opera aceluiași John din Salisbury *Polycraticus*, este impregnată de gândirea și exemple luate din scrierile lui Cicero. Albertus Magnus și Toma din Aquinto conciliază, cu autoritatea lor unanim recunoscută, și introduc în sfera de atenție a creștinismului *Etica nicomahică* și *Politica* lui Aristotel. – Pe de altă parte, marii gânditori ai Reformei, vizând în atacurile lor înverșunate scolastica, de fapt îi vor aduce un elogiu, – atunci când Erasm va acuza Evul Mediu de păgânism pentru că încercase să elaboreze o înțelepciune al cărei aspect tehnic era grecesc, chiar dacă era convertită într-un spirit creștin; sau, când Luther îi reproșa lui Toma din Aquino că „păgânizase" *Evanghelia*, abuzând de elenism; iar filosofiei medievale în general, că încredințase „cheile teologiei" moralei păgâne, – adică filosofiei grecești. – Aceste exemple, precum și nenumărate altele care ar putea fi aduse, conduc la concluzia evidentă, că „există un umanism medieval față de care cel al Renașterii nu este, în unele privințe, decât continuarea și deplina sa afirmare" (Ét. Gilson).

Atracția Antichității era răspândită chiar printre călugări. Miturile grecești le erau bine cunoscute călugărilor instruiți, – care se refereau la ele chiar și când haina unei forțate interpretări morale în sens creștin rămânea transparentă. Aceștia intuiau că sunt moștenitorii nu numai ai unei mari tradiții teologice creștine, ci și ai unei tradiții profane și păgâne (chiar dacă nu puteau mărturisi deschis acest lucru). Bernard de Clairvaux se indigna de marele succes în mediul monahal și clerical al studiilor profane (deși Sf. Bernard, care îl citează des pe Horațiu, era el însuși impregnat de o cultură clasică). Totuși, el recunoaște că aceste studii nu sunt inutile în opera de combatere a adversarilor credinței, –și el însuși recurge foarte des în predicile sale la citate din poezia satirică latină atunci când îl condamnă pe cel căzut viciilor.



Hans Memling: „Omul cu medalia" (c. 1479). – Musée des Beaux-Arts, Anvers.

Artiștii epocii romanice își iau adeseori temele și motivele (deși căutând apoi să le transfigureze în sens creștin) din patrimoniul cultural al Antichității. Personaje din mitologia greacă – Orfeu, Pan, Cerber, etc. – vor figura în capitelurile bisericilor. Lucrările lui Macrobius, Martianus Capella, Venerabilul Beda, Isidor din Sevilla constituiau sursele temelor antice. Multe simboluri teologice, sau din literatura religioasă, sau din cea profană, sunt inspirate din cultura romană. Arhitectura romanică, în fine, este – în liniile ei esențiale – suficient de apropiată de cea romană pentru ca uneori baptisterele romanice să fie luate drept temple de origine păgână. În linie generală domina tendința (și chiar condiția) ca tot ceea ce provenea – mai de aproape sau mai de departe – din izvoarele antice, să fie cu atenție epurat de sensurile originare și să fie integrat într-un sistem de gândire, într-o concepție creștină, încât să i se imprime în mod vizibil un sens creștin. Ceea ce, dealtminteri, n-a fost – sub raportul valorii operelor realizate – decât în favoarea și beneficiul culturii creștine medievale.

De notat, în sfârșit, și interesul manifestat față de arta romană și vestigiile ei, – atracția pe care o exercita Roma antică asupra pelerinilor și călugărilor, amintirile și legendele auzite pe care le aduceau cu ei la întoarcere, relatate apoi și în cronici. Cei ce vizitau

Roma aveau la dispoziție și un ghid al orașului, cunoscut din versiunea ulterioară care poartă titlul *Mirabilia Urbis Romae* (1155); ghid redactat în sec. XI – dacă nu chiar înainte – probabil de un canonic al bazilicii Sf. Petru, care utilizează și surse de informație antice. Monumente de arhitectură, sarcofage și statui antice puteau fi admirate și pe teritoriul Franței, – unde cu secole în urmă Carol cel Mare adusese din Roma și Ravenna mari cantități de coloane și alte lucrări admirabile în marmură. La fel va proceda și episcopul de Winchester în Anglia – și, pe Continent, alți abați care țineau să-și orneze bisericile cu mozaicuri romane de marmură. – Vestigiile Antichității erau respectate și admirate. Multe temple păgâne fuseseră deja transformate în biserici sau în locuințe aristocratice; dar era încă departe timpul când aceste vestigii vor deveni cariere de materiale pentru construcții grandioase. Un decret al Senatului Romei din 1162 se exprima în termenii cei mai categorici pentru conservarea și protejarea Columnei lui Traian, prevăzând pedeapsa cu moartea și confiscarea bunurilor aceluia care ar încerca să o distrugă sau să o degradeze. Un fapt simplu, în aparență, dar semnificativ pentru sentimentul tradiției clasice, permanent în tot Evul Mediu.

Într-un scurt dialog din *De virtutibus* (de Alcuin) dintre magistru – Alcuin însuși – și elevul său (Carol cel Mare), acest aspect atât de important al mentalității medievale creștine privind înalta prețuire dată Antichității își găsește expresia într-una din primele sale etape istorice:

ALCUIN: – Mai întâi trebuie să știm că există lucruri atât de frumoase și de nobile încât nu trebuie să le dorim doar în vederea unui anumit profit; și că trebuie să le dorim și să le iubim pentru valoarea lor în sine.

CAROL: – Aș dori mult să știu, care sunt acestea?

ALCUIN: – Sunt: virtutea, știința, adevărul și iubirea binelui.

CAROL: – Dar oare religia creștină nu le prețuiește în cel mai înalt grad?

ALCUIN: – Ea le prețuiește și le cultivă.

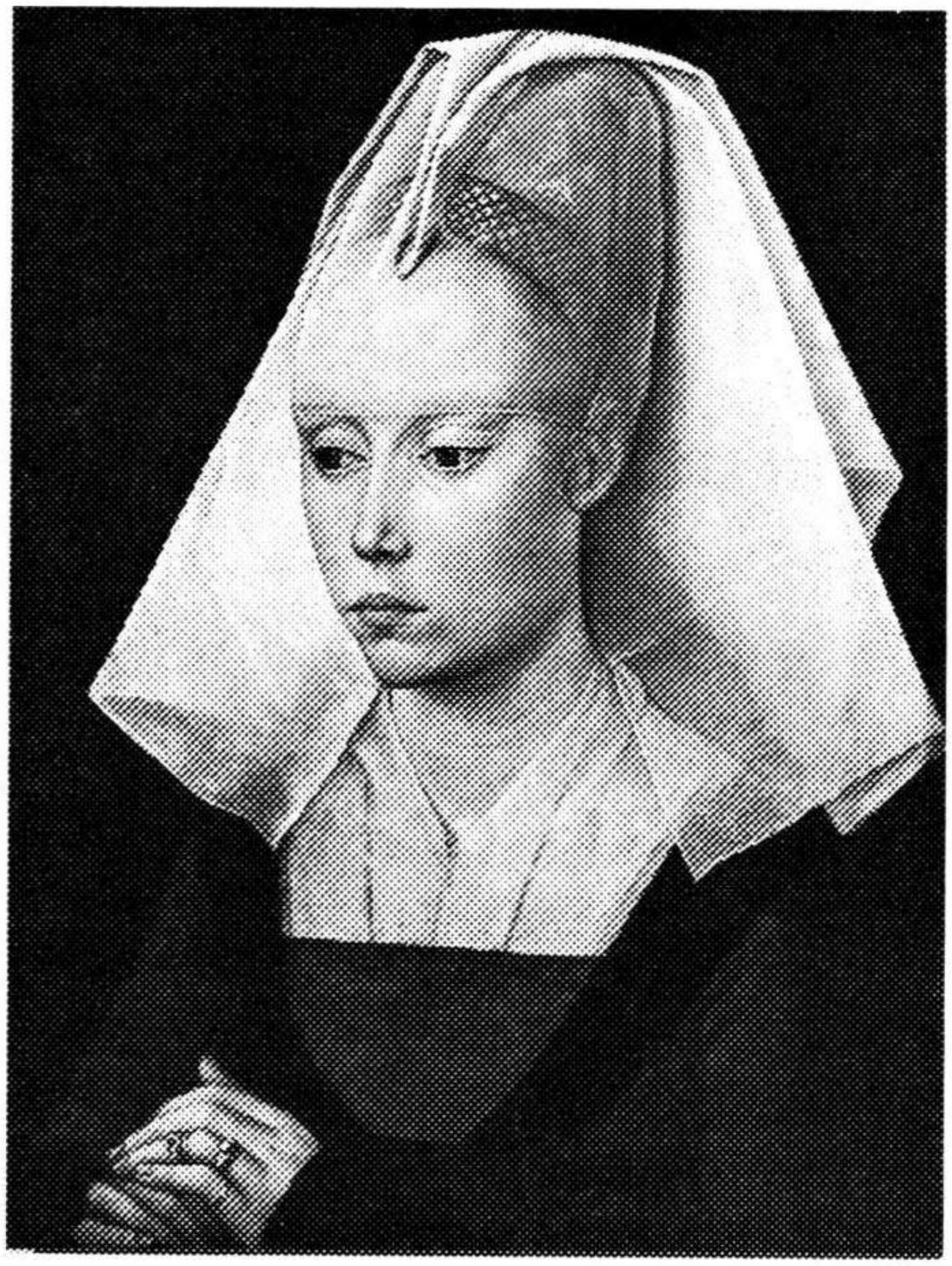
CAROL:– Și filosofii /păgâni – n.n. O. D./?

ALCUIN: – Ei au știut că ele țin de firea omului și le-au cultivat cu cea mai mare grijă.

CAROL: – Dar atunci, ce anume îi deosebește pe filosofi de creștini?

ALCUIN: – Numai credința și botezul.

Atunci Carol cel Mare își exprimă mirarea că filosofii păgâni au



În acest admirabil portret al lui Rogier van der Weiden (din prima jumătate a sec. XV), stilul liniar şi grafic este apropiat de tradiţia gotică. – National Gallery, Londra.

cunoscut și au practicat aceste virtuții, când în schimb noi creștinii lăsăm ca ele să fie neglijate. La care, Alcuin îi răspunde:

– Noi suntem mai mult de plâns decât de admirat. *Plus miserandi quam mirandi sumus!*

Patru secole mai târziu, John din Salisbury relatează cuvintele – rămase celebre – ale ilustrului magistru Bernard de Chartres, în care se reflectă cât se poate de clar felul în care filosofii și erudiții secolului al XII-lea se considerau continuatorii si debitorii – în același timp orgolioși și modești, mândri și totodată umili – ai marilor lor predecesori din Antichitate:

„Noi suntem niște pitici urcați pe umerii unor uriași, și în felul acesta putem vedea mai mult și mai departe decât ei; dar nu datorită elevației privirii noastre sau staturii trupului nostru, ci pentru că noi suntem ridicați de ei la o mai mare înălțime și suntem susținuți de statura lor uriașă".

Dacă Bernard de Chartres ar fi trăit în epoca Renașterii și ar fi vorbit în numele oamenilor acelei epoci, poate că tot în aceeași termeni s-ar fi exprimat și despre „uriașii" Evului Mediu.

BIBLIOGRAFIE

(la volumele VI, VII și VIII)

LUCRĂRI CONSULTATE

1. Nicola ABBAGNANO, *Storia delle scienze.* Vol. I-III. Coordinatore – UTET, Torino, 1963.
2. Nicola ABBAGNANO, *Dizionario di filosofia* – UTET, Torino, 1971[2].
3. Pierre ABÉLARD, *Oeuvres choisies.* Introd. par Maurice de Gandillac. – Aubier, Paris, 1945.
4. ABÉLARD et HELOÏSE, *Correspondance.* Texte traduit et présenté par Paul Zumthor. – Union Générale d'Éditions, Paris, 1979.
5. George Burton ADAMS, *Civilization during the Middle Ages. Especially in relation to modern civilization.* Revised edition. – Ch. Scribner's Sons, New York – Chicago – Boston, 1922.
6. Alberto ALBERTI, *La civilità feudale.* A cura di – Editori Riuniti, Roma, 1981[2].
7. F. ALESSIO, *La Filosofia e le Artes Mechanicae nel sec. XII.* – În „Studi Medievali", 3[a] serie, VI, Spoleto, 1965.
8. Jeanne ANCELET-HUSTACHE, *Maître Eckhart et la mystique rhénane.* – Éd. du Seuil, Paris, 1956.
9. Mario APOLLONIO, *Storia del teatro italiano.* Vol. I. *La drammaturgia medievale. Dramma sacro e mimo.* – Sansoni, Firenze, 1954.
10. Philippe ARIÈS, *Padri e figli nell'Europa medievale e moderna* (trad. it.). – Laterza, Bari, 1986.
11. Philippe ARIÈS, *Il tempo della storia.* (trad.it.). – Laterza, Bari, 1987.
12. Philippe ARIÈS, Georges DUBY, *La vita privata, dal feudalismo al Rinascimento* (trad. it.). – Laterza, Bari, 1987.
13. Philippe ARIÈS, *Essai sur l'histoire de la mort en Occident, du Moyen Age à nos jours.* – Ed. du Seuil, Paris, 1975.
14. Philippe ARIÈS, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime.* – Ed. du Seuil, Paris, 1973.
15. Giulio Carlo ARGAN, *Storia dell'arte italiana.* Vol. I-II. – Sansoni, Firenze, 1974.
16. Girolamo ARNALDI, *Le origini dell'Università.* A cura di – (Capitole de Ch. H. Haskins, H. Grundmann, Giorgio Cencetti și Iven Stelling-Michaud). – Il Mulino, Bologna, 1974.
17. Isaac ASIMOV, *Le parole della scienza.* A cura di Giorgio P. Panini (trad. it.). – Mondadori, Milano, 1976.
18. Isaac ASIMOV, *Asimov's biographical encyclopaedia of science and technology.* – Doubleday and Comp., Inc., Garden City, New York, 1964.
19. M. AUBERT, A. CHASTEL, L. GRODECKI, etc. – *Le vitrail français.* – Éd. des Deux Mondes, Paris, 1958.

20. AUGUSTIN, *Confessiones – Mărturisiri*. În: Fericitul Augustin, „Scrieri alese", partea întâia. Trad. şi indici, N. Barbu; introd. şi note, I. Rămureanu. – Ed. Inst. Biblic al Bis. Ort. Române, Bucureşti, 1985.
21. Erich AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. Vol. I (trad. it.). – Einaudi, Torino, 1964.
22. Edi BACCHESCHI, *L'Opera completa di Giotto*. Apparati critici e filologici di – Presentazione di Giancarlo Vigorelli. – Rizzoli, Milano, 1966.
23. Jurgis BALTRUSAITIS, *Art sumérien, art roman*. (Coll. „Forme et style"). – E. Leroux, Paris, 1934.
24. Jurgis BALTRUSAITIS, *Evul Mediu fantastic* (trad. rom.). – Ed. Meridiane, Bucureşti, 1975.
25. Jurgis BALTRUSAITIS, *Metamorfozele goticului* (trad. rom.). Prefaţă de Dan Grigorescu. – Ed. Meridiane, Bucureşti, 1978.
26. Henry BARDON, *La littérature latine inconnue*. T. I-II. – Libr. C. Klincksiek, Paris, 1952–1956.
27. BARIÉTY, Ch. COURY, *Histoire de la médecine*. – A Fayard, Paris, 1963.
28. Harry Elmer BARNES, *An intellectual and cultural history of the Western World*. Vol. I. – Dover Publ., Inc., New York, 1941.
29. Gianluigi BARNI, Gina FASOLI, *L'Italia nell' Alto Medioevo*. – UTET, Torino, 1971.
30. Eve BARSOOK, *Ambrogio Lorenzetti*. – Sadea-Sansoni, Firenze, 1966.
31. Alberto BASSO, *La musica*. Enciclopedia storica. A cura di – (Capitole de Armand Machabey, Howard Brown, Nino Pirritta, Raffiaello Monterosso, Hans Joachim Moser). – UTET, Torino.
32. Iulius BAUM, *L'architecture romane en France*. Deuxième édition. – I. Hoffman Éd. Stuttgart (f.a.).
33. BEAUJOUAN, *Ştiinţa în Occidentul medieval creştin*. – În: *Istoria generală a ştiinţei*; sub conducerea lui René Taton, vol. I. – Ed. ştiinţifică, Bucureşti, 1970.
34. Joseph BÉDIER, *Les fabliaux. Études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Age* – H. Champion, Paris, 1925[4].
35. Luciano BELLOSI, *Gentile da Fabriano*. – Fabbri ed., Milano, 1966.
36. Ileana BERLOGEA, *Teatrul medieval european*. – Ed. Meridiane, Bucureşti, 1970.
37. John D. BERNAL, *Storia della scienza*. Vol. I (trad. it). – Editori Riuniti, Roma, 1969[3].
38. BERTHELOT, *La chimie au Moyen Age*. (Reimpression anastatique). – Osnabrück, Amsterdam, 1967.
39. Gisèlle BERTHELOT, *Le gothique*. – Hachette, Paris, 1965.
40. Marc BLOCH, *La società feodale* (trad. it.). – Einaudi, Torino, 1976[2].
41. R. BOLGAR, *The classical heritage and its beneficiaries*. – Cambridge University Press, Cambridge, 1973.
42. R. BOLGAR, *Classical influences on european culture*. A. D. 500–1500. Proceedings.. Edited by – At the University Press, Cambridge, 1971.
43. Arno BORST, *Lebensformen im Mittelalter*. – Ullstein, Wien, 1980.
44. Vittore BRANCA, *Concetto, storia, miti e immagini del Medio Evo*. A cura di – Sansoni, Firenze, 1973.
45. Wolfgang BRAUNFELS, *Die Welt der Karolinger und ihre Kunst*. – Verlag Georg D.W. Callwey, München, 1968.
46. Camile BRÉHIER, *La filosofia del Medioevo* (trad. it.). – Einaudi, Torino, 1980.
47. Louis BRÉHIER, *L'homme dans la sculpture romane*. – Libr. de France, Paris, (f.a.).
48. Louis BRÉHIER, *Le style roman*. – Larousse, Paris, 1942.
48a. Louis BRÉHIER, *L'art en France, des invasions barbares à l'époque romane*. – La Renaissance du Livre, Paris, 1930.

49. Paolo BREZZI, *L'urto delle civiltà nell' Alto Medioevo.* – Ist. di Cultura Nova Civitas, Roma, 1971.
50. Paolo BREZZI, *Società feudale e vita cittadina*, dal IX al XIII secolo. – Ist. di Cultura Nova Civitas, Roma, 1972.
51. Paolo BREZZI, *Il secolo del rinnovamento* (1190-1313). – Ist. di Cultura Nova Civitas, Roma, 1973.
52. Paolo BREZZI, *Il disolversi del mondo medioevale* (1313-1453). – Ist. di Cultura Nova Civitas, Roma, 1974.
53. Cristopher BROOKE, *L'Europe au milieu de Moyen Age. 962-1154.* – Éd. Sirey, Paris, 1967.
54. Allan BROWN, *The origins of modern Europe.* – Constable, London, 1972.
55. Pierre BRUNET, *La science au Moyen Age.* În: *Histoire de la science.* Sous la direction de M. Daumas. – Encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1957.
56. A. BRUTAILS, *L'Archéologie de Moyen Age et ses méthodes.* – A. Picard, Paris, 1900.
57. Mario BUCCI, *Giotto.* – Sadea-Sansoni, Firenze, 1966.
58. Johannes BÜHLER, *Die Kultur des Mittelalters.* – A. Kröner, Stuttgart, 1954[2].
59. T. BURKHARD, *L'Alchimia* (trad. it.). – Boringhieri, Torino, 1961.
60. Giovanni BUSNELLI, *Cosmogonia e Antropogenesi secondo Dante Alighieri e le sue fonti.* – Civiltà Cattolica, Roma, 1922.

61. John CALDWELL, *Medieval music.* – Indiana University Press, Boomington, 1978.
62. Fr. CALI, *L'ordre ogival. Essai sur l'architecture gotique.* – Arthaud, Paris 1963.
63. Franco CARDINI, *Magia, stregoneria, superstizioni nell' Occidente medievale.* – La Nuova Italia Editrice, Firenze 1979.
64. Franco CARDINI, *Minima medievalia.* – Arnaud Ed., Firenze, 1987.
65. Enzo CARLI, *Duccio.* – Fabbri Ed., Milano, 1964.
66. Vittor Angelo CASTGLIONI, *La musica.* (Coll. „Europa nel tempo. Storia della civiltà europea"). – Bietti Ed., Milano, 1970.
67. Giulio CATTIN, *Il medioevo*, I (Coll. „Storia della musica". A cura della Soc. Ital. di Musicologia). – EDT, Torino 1983.
68. Guglielmo CAVALLO, *Libri e lettori nel Medioevo.* Guida storica e critica. A cura di – Laterza, Bari, 1977.
69. Guglielmo CAVALLO, *Le biblioteche del mondo antico e medievale.* A cura di – Laterza, Bari, 1988.
70. Gino CESARETTI, *Scienza e tecnica. dalle origini al Novecento.* Vol. I. Caporedattore – Mondadori, Milano, 1977.
71. Jacques CHAILLEY, *Histoire musicale du Moyen Age.* – Presses Univ. de France, Paris, 1969[2].
72. Jacques CHAILLEY, *La musique médiévale.* Préface de G. Cohen. – Ed. du Coudrier, Paris, 1951.
73. Jacques CHAILLEY, *40 000 ani de muzică. Omul descoperind muzica* (trad. rom.). Prefață de Romeo Alexandrescu. – Ed. Muzicală, București 1967.
74. CHARLES D'ORLÉANS, *Poezii.* Selecții, echivalențe românești, prefață, bibliografie, note, indici de Romulus Vulpescu. – Ed. Univers, București 1975.
75. M. Dominique CHENU, *Il risveglio della coscienza nella cultura medievale* – (trad. it.). – Jaca Book, Milano, 1981.
76. M. Dominique CHENU, *La teologia come scienza nel XIII° secolo* – (trad. it.). JacaBook, Milano, 1985[2].
77. M. Dominique CHENU, *Introduction à l'étude de Saint Thomas d'Aquin.* – Vrin, Paris, 1950.
78. Octavian CHEȚAN, Radu SOMMER, *Dicționar de filozofie.* Coordonare științifică de – Ed. Politică, București, 1978.

79. K. CHAMBERS, *The medieval stage*. Vol. I-II. – Oxford University Press, Oxford, 1954[4].
80. Bernard CHEVALIER, *L'Occident de 1280 à 1492*. (Série „Histoire médiévale", dirigée par Georges Duby). – A. Colin, Paris, 1969.
81. Jacques CHEVALIER, *Histoire de la pensée*. Vol. II. *La pensée chrétienne. Des origines à la fin du XVI[e] siècle*. – Flammarion, Paris, 1966.
82. Auguste CHOISY, *Histoire de l'architecture*. Tome II. – Gauthier-Villars, Paris, 1899.
83. Marsall CLAGETT, *La scienza della mecanica nel Medioevo* (trad. it.). – Feltrinelli, Milano, 1981[2].
84. Léon CLÉDAT, *Le théâtre en France au Moyen Age*. – Lecêne Oudin, Paris, 1896.
85. Alec CLIFTON-TAYLOR, *The cathedrals of England*. – Thames and Hudson, London, 1969[2].
86. B. COBBAN, *The medieval universities*. – Methuen, London, 1975.
87. Gustave COHEN, *Le théâtre en France au Moyen Age*. T.I. *Le théâtre religieux*. T.II. *Le théâtre profane*. – Éd. Rieder, Paris, 1928-1931.
88. Gustave COHEN, *Le livre de conduite du régiseur et le compte des dépenses pour le Mystère de la Passion joué à Mons en 1501*. – „Les Belles Lettres", Paris, 1925.
89. Gustave COHEN, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Age*. – H. Campion, Paris, 1926[2].
90. Gustave COHEN, *La „comédie" latine en France au XII[e] siècle*. Textes publiés avec une introduction de – T. I.-II. – „Les belles Lettres", Paris, 1931.
91. Gustave COHEN, *Études d'histoire du théâtre en France au Moyen Age et à la Renaissance*. – Gallimard, Paris, 1956[3].
92. Gustave COHEN, *La grande clarté du Moyen Age* – Gallimard, Paris, 1945.
93. Gustave COHEN, *Mélanges d'histoire du théâtre du Moyen Age et de la Renaissance*. Offerts à – Libr. Nizet, Paris, 1950.
94. Gustave COHEN, *Chrétien de Troyes et son oeuvre*. – Boivin, Paris, 1931.
95. Pierre du COLOMBIER, *Les chantiers des cathédrales. Les trésoriers, les architectes, les maçons, les sculpteurs, d'après les textes, les miniatures, les vitraux, les sculptures*. – A. et J. Picard, Paris, 1953.
96. Jules COMBARIEU, *Histoire de la musique*. Tome I. *Des origines à la fin du XVI[e] siècle* – A. Colin, Paris, 1924[4].
97. Kenneth John CONANT, *Carolingian and romanesque architecture. 800-1 200*. – Penguin Books, Harmondsworth, 1959.
98. Giulio CONFALONIERI, *Storia della musica*. Nuova edizione, riveduta e aggiornata. A cura di Alfredo Mandelli.– Sansoni-Accademia, Firenze-Milano, 1968.
99. Frédéric COPLESTON, *Histoire de la philosophie*. Vol. I. – Casterman, Paris, 1964.
99a. Edouard CARROYER, *L'architecture gothique*. – A. Picard et Kaan, Paris f.a.
100. Pierre COURCELLE, *Les lettres grecques en Occident. De Macrobe à Cassiodore*. – E. de Boccard,Paris, 1943.
101. A. C. CROMBIE, *Da S. Agostino a Galileo. Storia della scienza dal V al XVII secolo* (trad. it.). – Feltrinelli, Milano, 1970.
102. A.C. CROMBIE, *Robert Grosseteste and the origin of experimental science. 1100-1700*. – Clarendon Press, Oxford, 1953.
103. Ernest Robert CURTIUS, *Literatura europeană şi Evul Mediu latin*. În româneşte de Adolf Armbruster, cu o introducere de Alexandru Duţu. – Ed. Univers, Bucureşti, 1970.
103a. Giorgio CUSATELLI, Giovanni RABONI, *Enciclopedia Garzanti dell'arte*. Diretta da – Aldo Garzanti ed., Milano, 1973.

104. Silvio D'AMICO, *Storia del teatro drammatico*. Vol. I. Parte seconda. Nuova edizione riveduta e ampliata. – Garzanti, Milano, 1953[3].
105. Dante ALIGHIERI, *Tutte le opere*. Con un copiosissimo indice, di Giustiniano Degli Azzi. – G. Barbera, Firenze, 1926[3].
106. Dante ALIGHIERI, *Opere minore*. Introducere, tabel cronologic şi note introductive de Virgil Cândea, – Univers, Bucureşti, 1971.
106a. Gheorghe DAVID, Doina NĂGLER, *Breviarul Brukenthal*. – Ed. Meridiane, Bucureşti, 1981.
107. Marie-M. DAVY, *Iniziazione al Medioevo. La filosofia nel secolo XIII* (trad. it.). – Jaca Book, Milano, 1981.
108. Marie-M. DAVY, *Il simbolismo medievale*. (trad. it.). – Edizioni Mediterranee, Roma, 1988.
109. Christopher DAWSON, *La religion et la civilisation occidentale* (trad. fr.). – Payot, Paris, 1953.
110. Margaret DEANESLY, Mary BATESON, *Le scuole medievali fino al 1300 circa*. – În „Storia del Mondo Medievale", trad. ital. a „Cambridge mediaeval History". Vol. V. – Garzanti, Milano, 1980.
110a. H. DECKER, *L'art roman en Italie*. – Les éditions Braun, Paris, 1958.
111. C. DELISLE-BURNS, *The first Europe. A study of the establishment of medieval cristendom. A. D. 400-800*. – George Allen and Unwin, London, 1948.
112. Robert DELORT, *La vieau Moyen Age*. – Éd. du Seuil, Paris, 1982.
113. M. A. DEL TORRE, *Interpretazioni del Medioevo*. A cura di – Il Mulino, Bologna, 1982.
114. Jean DELUMEAU, *Il peccato e la paura. L'idea di colpa in Occidente. dal XIII al XVIII secolo*. – Il Mulino, Bologna, 1982.
115. Jean DELUMEAU, *Frica in Occident (secolele XIV–XVIII). O cetate asediată*. Vol. I–II. Trad., postfaţă şi note de Modest Moraru. – Ed. Meridiane, Bucureşti, 1986.
115a. G. DEMIANS D'ARCHIMBAUD, *Histoire artistique de L'Occident médiéval*. – A. Colin, Paris, 1968.
116. H. DENIFLE, *Die Entstehung der Universitäten des Mittelalters bis 1400*. (Reproducere anastatică) – Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz, 1956.
117. Jean DEROY, *François Villon, coquillard et auteur dramatique*. – Nizet éditeur, Paris, 1977.
118. Jan DHONDT, *L'Alto Medioevo* (trad. it.). – Feltrinelli, Milano, 1976[2].
119. Francis P. DINNEEN, *An introduction to general linguistics*. – Holt, Rinehart and Winston, Inc., New York–Chicago–Toronto–London, 1967.
120. Olga DOBIACHE-ROJDESTVENSKY, *Les poésies des goliards*. Groupées et traduites avec le texte latin en regard. – Ed. Rieder, Paris, 1931.
121. J. L. E. DREYER, *Storia dell'astronomia, da Talete a Keplero* (trad. it.). – Feltrinelli, Milano, 1970.
122. Georges DUBY, *L'Anno Mille. Storia religiosa epsicologia colettiva* (trad. it.). – Einaudi, Torino, 1977.
123. Georges DUBY, *Fondements d'un nouvel humanisme. 1280-1440* – Éditions d'art Albert Skira, Genève, 1966.
124. Georges DUBY, *Arta şi societatea. 980-1420*. Vol. I-II. Trad.şi note de Mariana Rădulescu. Prefaţă de Răzvan Teodorescu. – Ed. Meridiane, Bucureşti, 1987.
125. Georges DUBY, *Hommes et structures du Moyen Age*. – Mouton, Paris, 1973.
126. Georges DUBY, *Matrimonio medievale* (trad. it.). Introduzione di I. Magli. – Il Saggiatore, Milano, 1981.
127. Georges DUBY, *Histoire sociale et histoire des mentalités. Le Moyen Age*. În: „Aujourd'hui, l'Histoire". – Ed. Sociales, Paris, 1974.
128. Georges DUBY, *Hommes et structures du Moyen Age*. Recueil d'articles – Mouton, Paris – La Haye, 1973.

129. Georges DUBY, *Adolescence de la chrétienté occidentale. 980-1140.* – A. Skira, Genève, 1984.
130. Georges DUBY, *L'Europe des cathédrales.* 1140-1280. – A. Skira, Genève, 1984.
132. Pierre DUHEM, *Le systhème du monde. Histoire des doctrines cosmologiques de Platon à Copernic.* T. III-V. – Hermann, Paris, 1915-1917.
133. Will DURANT, *La civilisation judaique. L'Age des Ténèbres.* – Cercle du Bibliophile, Paris, 1963.
134. Will DURANT, *L'Apogée du Christianisme.* – Cercle du Bibliophile, Paris, 1964.
135. Jan DURDIK, Dagmar HEJDOVA, ş.a., *Enciclopedia storica dell' antiquariato.* Introd. del Dott. Hans-Jürgen Heuser (trad. it.). – Libreria Accademia, Roma, 1977.
135a. Alexandru DUŢU, *Istoria mentalităţilor şi literatura comparată.* – Ed. Univers, Bucureşti, 1982.
136. Alexandru DUŢU, *Dimensiunea umană a istoriei. Direcţii în istoria mentalităţilor.* – Ed. Meridiane, Bucuraşti 1986.
137. EGINHARD, *Vie de Charlemagne.* Éditée et traduite par Louis Halphen. – H. Champion, Paris, 1923.
138. Francesco ELXIMENIS, *Estetica medievale. Dell' Eros, della Mensa, della Città* (trad. it.). – Jaca Book, Milano, 1986.
139. Mircea ELIADE, *Forgerons et alchimistes.* Nouvelle édition. – Flammarion, Paris, 1977.
140. Mircea ELIADE, *Occultisme, sorcellerie et modes cultureles.* – Gallimard, 1978.
141. Camille ENLART, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie.* – Thorin et fils, Paris, 1894.
142. Camille ENLART, *Manuel d'archéologie française. Depuis les temps mérovingiens jusqu'à la Renaissance. Première partie. Architecture. I. Architecture religieuse.* – A. Picard, Paris, 1902.
143. Edith ENNEN, *Le donne del Medioevo* (trad. it.). – Laterza, Bari, 1987.
144. Carolly ERICKSON, *The medieval vision, Essays in History and Perception.* – Oxford University Press, New York, 1980[2].
144a. Joan EVANS, *La civilisation en France au Moyen Age.* (trad.fr.). – Payot, Paris, 1930.

145. Girgio FALCO, *La polemica sul Medioevo.* – Guida Editori, Napoli, 1977.
146. Franco FANIZZA, *Ragione filosofica e ragione scientifica.* – Adriatica, Bari, 1970.
147. Edmond FARAL, *Courtois d'Arras. Jeu du XIII[e] siècle.* Édité par – H. Champion, Paris, 1922.
148. Edmond FARAL, *Les jongleurs en France au Moyen Age.* – H. Campion, Paris, 1910.
149. Edmond FARAL, *La Chanson de Roland. Étude et analyse.* – Mellotée, Paris.
150. Edmond FARAL, *Les arts poétiques du XII[e] et du XIII[e] siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age.* – H. Champion, Paris, 1924.
151. Elie FAURE, *Histoire de l'art. L'art médiéval.* – Le Livre de poche, Paris, 1965.
152. J. FAVIER, *François Villon.* – Fayard, Paris, 1982.
153. Heinrich von FICHTENAU, *L'Impero carolingio* (trad. it.). – Laterza, Bari, 1974[2].
154. Luigi FIRPO, *Medicina medievale.* A cura di – UTET, Torino, 1972.
155. F. W. FISCHER, J. J. M. TIMMERS, *Le gothique tardif entre le mysticisme et la Réforme* (trad. fr.). – A. Michel, Paris, 1976.

156. Banister FLETCHER, *A history of architecture.* – The Athlone Press, London, 1975[18].
157. Augustin FLICHE, *Histoire du Moyen Age.* Tome II. *L'Europe Occidentale de 888à 1125.* – Presses Univ. de France, Paris, 1930.
158. Henri FOCILLON, *Art d'Occident. Le Moyen Age roman.* – A. Collin, Paris, 1965.
159. Henri FOCILLON, *Art d'Occident. Le Moyen Age gothique.* – A. Colin, Paris, 1965.
160. Henri FOCILLON, *L'art des sculpteurs romans. Recherches sur l'histoire des formes.* – E. Leroux, Paris, 1931.
161. R. FOLZ, A. GUILLOU, L. MUSSET, D. SOURDEL, *Origine e formazione dell' Europa medievale* (trad. it.). – Laterza, Bari, 1975.
162. R. J. FORBES, *L'uomo fa il mando. Una storia della tecnica* (trad. it.). – Einaudi, Torino, 1970.
163. Robert FOSSIER, *Le Moyen Age.* Vol. I-II. – A. Colin, Paris, 1982.
164. Gabriel FOURNIER, *L'Occident de la fin du V^e siècle à la fin du IX^e siècle* – A. Colin, Paris, 1970.
165. Paul FRANKL, *Die frühmittelalterliche und romanische Baukunst.* – Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Berlin, 1918.
166. Emil FRANZEL, *Geschichte des deutschen Volkes. Von den Germanen bis zur Teilung nach dem Zweiten Weltkrieg.* – Prisma Verlag, Gütersloh, 1985.
167. Pierre FRANCASTEL, *L'humanisme roman. Critique des Théories sur l'Art du XI^e siècle en France.* – Mouton, Paris – La Haye, 1970[2].
168. J. FRAPIER et A. M. GOSSART, *Le théâtre religieux au Moyen Age.* – Larousse, Paris, 1960.
168a. Elisabeth FRENZEL, *Stoffe der Weltliteratur.* – A. Kröner Verlag, Stuttgart, 1976[4].
169. M. FUMAGALLI, Beonio BROCCHIERI, *Le bugie d'Isotta. Immagini della mente medievale.* – Laterza, Bari, 1987[2].

170. Claude GAIGNEBET, Jean-Dominique LAJOUX, *Art profane et religion populaire au Moyen Age.* – Presses Univ. de France, Paris, 1988.
171. Alberto GALLO, *Il Medioevo II* (Coll. „Storia della musica ". A cura della Soc. Ital. di Musicologia). – EDI, Torino, 1983.
172. Maurice de GANDILLAC et Édouard JEAUNEAU, *Entretiens sur la Renaissance du XII^e siècle* – Mouton, Paris – La Haye, 1968.
173. Gian Carlo GARFAGNINI, *Cosmologie medievali.* – Loescher, Torino, 1978.
174. Eugenio GARIN, *L'educazione in Europa. 1400-1600.* – Laterza, Bari, 1976.
175. Eugenio GARIN, *Medioevo e Rinascimento. Studi e ricerche.* – Laterza Bari, 1987[2].
176. Renzo e Maria Elisa GAVIOLI, *Scienza e tecnica.* (Coll. „Europa nel tempo. Storia della civiltà europea"). – Bietti Ed., Milano, 1969.
177. Léopold GENICOT, *Le treizième siècle européen.* – Presse Univ. de France, Paris, 1968.
178. Léopold GENICOT, *Profilo della civiltà medioevale* (trad. it.). – Vita e Pensiero, Milano, 1968.
178a. Bronislav GEREMEK, *La pietà e la forca. Storia della miseria e la carità in Europa* (trad. it.). – Laterza, Bari, 1986.
178b. D. Mirko GEREMEK, *Les maladies à l'aube de la civilisation occidentale.* – Payot, Paris, 1983.
179. Th. GÉROLD, *Histoire de la musique, des origines à la fin du XIV^e siècle.* – H. Laurens, Paris, 1936.
180. Ludovico GEYMONAT, *Storia del pensiero filosofico e scientifico.* Volume primo. *L'Antichità – Il medioevo* (colab. Renato Tissato). – Garzanti, Milano, 1977.

181. Simion GHIŢĂ, *Aspecte istorico-metodologice ale gândirii filosofice şi ştiinţifice.* – Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1976.
182. Etienne GILSON, *Dante e la filosofia* (trad. it.). – Jaca Book, Milano, 1987.
183. Etienne GILSON, *Humanisme médiéval et Renaissance.* În: „Les idées et les lettres". – J. Vrin, Paris, 1932.
184. Etienne GILSON, *La philosophie au Moyen Age.* – Payot, Paris, 1952[2].
185. Etienne GILSON, *L'esprit de la philosophie médiévale.* – J. Vrin, Paris, 1948.
186. Etienne GILSON, *Héloise et Abélard.* – J. Vrin, Paris, 1938.
187. Etienne GILSON, *Le Thomisme. Introduction à la philosophie de Saint Thomas d'Aquin* – J. Vrin, Paris, 1924.
188. Etienne GILSON, *Introduction à la philosophie chrétienne.* – J. Vrin, Paris, 1960.
189. Etienne GILSON, *La philosophie de Saint Bonaventure.* – J. Vrin, Paris, 1943.
190. Etienne GILSON, *Jean Duns Scot. Introduction à ses positions fondamentales.* – J. Vrin, Paris, 1952.
191. Mgr. P. GLORIEUX, *Aux origines de la Sorbonne. I. Robert de Sorbon. L'homme, le collège, les documents.* – J. Vrin, Paris, 1966.
192. Maria Elena GOMEZ MORENO, *La scultura spagnola* (trad. it.). – Fabbri Ed., Milano, 1968.
193. Nicole GONTHIER, *Les hôpitaux et les pauvres à la fin du Moyen Age.* – În: „Le Moyen Age", LXXXIV, 1978, nr. 2.
194. Maria Cristina GOZZOLI, *L'opera completa di Simone Martini.* Apparati critici e filologici di – Presentazione di Gianfranco Contini. – Rizzoli, Milano, 1970.
195. André GRABAR, *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age.* T. I–II.
196. André GRABAR, Carl NORDENFALK, *La peinture romane du onzième au treizième siècle* – Skira, Genève, 1958.
197. Arturo GRAF, *Miti, leggende, superstizioni nel Medioevo.* – Mondadori, Milano, 1984.
198. Edward GRANT, *La scienza nel Medioevo.* (trad.it.). – Il Mulino, Bologna, 1983.
199. GRÉGOIRE de TOURS, *Histoire eclésiastique de France.* T. I–II. Trad. par Henri Bordier. – F. Didot, Paris, 1859–1861.
199a. L. GRODECKI, *Au seuil de l'art roman. L'architecture ottonienne.* – Colin, Paris, 1958.
200. Anton GUREVIC, *Contadini e santi. Problemi della cultura popolare nel Medioevo* (trad. it.). – Einaudi, Torino, 1986.
201. Anton GUVERIC, *Le categorie della cultura medievale* (trad. it.). – Einaudi, Torino, 1988.
202. Georges GUSDORF, *Les origines des sciences humaines.(Antiquité, Moyen Age, Renaissance).* – Payot, Paris, 1967.
203. Georges GUSDORF, *Introductions aux sciences humaines.* Essai critique sur leurs origines et leur développement – „Les Belles Lettres" Paris, 1960.
204. Georges GUSDORF, *De l'histoire des sciences à l'histoire de la pensée.* – Payot, Paris, 1977.

205. Robert HALLEUX, *Les textes alchimiques.* – Brepols, Turnhout-Louvain, 1979.
206. Louis HALPHEN, *Les débuts de l'Université de Paris.* – În: „Studi Medievali", Nuovaserie, volumesecondo, 1929.
207. Luis HALPHEN, *À travers l'histoire du Moyen Age.* – Presses Univ. de France, Paris, 1950.
208. Charles Homer HASKINS, *Studies on mediaeval culture.* – Fr. Ungar, New York, 1929.
209. Charles Homer HASKINS, *Studies in the history of mediaeval science.* – Harward Univ. Press, Cambridge (Massachusets), 1924.

210. Charles Homer HASKINS, *La rinascita del dodicesimo secolo* (trad. it.). – Il Mulino, Bologna, 1975.
211. Charles Homer HASKINS, *The rise of universities*. – Cornell Univ. Press, New York, 19722.
212. Arnold HAUSER, *Storia sociale dell' arte*. Volume primo (trad. it.) – Einaudi, Torino, 1964.
213. B. HAURÉAU, *Histoire de la philosophie scolastique*. Vol. I-II. – Durand et Pedone Lauriel, Paris, 1872–1880.
213a. Denis HAY, *L'Europe au XIV^e et XV^e siècles* (trad. it.). – Sirey, Paris, 1972.
214. Friedrich HEER, *Il Medioevo. 1100-1350* (trad. it.). – Il Saggiatore, Milano, 1971.
215. Friedrich HEER, *The intellectual history of Europe* (trad. engl.). – Weidenfeld and Nicolson, London, 1966.
216. Friedrich HEER, *L'Univers du Moyen Age* (trad. fr.). – A. Fayard, Paris, 1970.
217. Carol HEITZ, *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*. – SEVPEN, Paris, 1963.
218. David HERLIHY, *La famiglia nel Medioevo*. (trad. it.). – Laterza, Bari, 1987.
219. Gilbert HIGHET, *The classical tradition. Greek and roman influences on western literatures*. – Oxford Univ. Press, New York – London, 1959.
220. E. J. HOLMYARD, *Storia dell' alchimia*. (trad. it.). – Sansoni, Firenze, 1972[2].
221. Marcel HUBERT, *La sculpture française du Moyen Age et de la Renaissance*. – G. Vanoest, Paris-Bruxelles, 1926.
222. Jean HUBERT, *L'art préroman*. (Coll. „Les monuments datés de la France"). – Les Éditions d'Art et d'Histoire, Paris, 1938.
223. Andrew HUGHES, *Medieval music. The sixth liberal art*. – Univ. of Toronto Press, Toronto and Buffalo, 1974.
224. Johan HUIZINGA, *L'Autunno del Medioevo* (trad. it.). Nuova edizione. – Sansoni, Firenze, 1968.
225. S. HUTIN, *L'Alchimie*. (Coll. „Que sais-je?". – Presses Univ. de France, 1966[3].
226. René HUYGHE, *L'art et l'homme*. Vol. II. Sous la direction de – Larousse, Paris, 1958.

227. Leopold INFELD, *Introduzione alla fisica moderna* (trad. it.). – Editori Riuniti, Roma, 1972.
228. Stephen D'IRSAY, *Les sciences de la nature dans les universités médiévales*. – În: „Archeion", 1932.
229. Stephen D'IRSAY, *Histoire des universités françaises et étrangères des origines à nos jours*. T. I-II. – A. Picard, Paris, 1933-1935.

230. Karl JASPERS, *Saint Anselme*. – În „Les grands philosophes" (trad. fr.). – Plon, Paris, 1972.
231. Edouard JEAUNEAU, *La philosophie médiévale*. – Presses Univ. de France, Paris, 1967[2].
232. Alfred JEANROY, *Le théâtre religieux en France du XI^e au XII^e siècle*. Introduction et traductions par – E. de Boccard, Paris, 1937[2].
233. Alfred JEANROY, *Jean Bodel, trouvère artésien du XIII^e siècle. Le Jeu de Saint Nicolas*. – Édité par – A. Campion, Paris, 1925.
234. Alfred JEANROY, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*. Études de littérature française et comparée. – Champion, Paris, 1925[3].
235. Alfred JEANROY, *Les chansons de Guillaume IX duc d'Aquintaine*. Éditées par – H. Campion, Paris, 1913.
236. Alfred JEANROY, *Les chansons de Jaufré Rudel*. Éditées par – H. Campion, Paris, 1915.
236a. André JEANROY, *La poésie lyrique des troubadours*. Tomes I-II – Éd. Privat, Toulouse, et H. Didier, Paris, 1934.

236b. Fernando Vittorino JOANNES, *L'uomo del Medio Evo.* – Editoriale Domus, Milano, 1978.

237. E. KANTOROWICZ, *Federico II Imperatore* (trad. it.). – Garzanti, Milano, 1976.
238. Heinz KINDERMANN, *Theathergeschichte Europas.* I. Band. *Das Theater der Antike und des Mittelalters.* – Otto Müller Verlag, Salzburg, 1957.
239. David KNOWLES, *L'evoluzione del pensiero medievale* (trad. it.). – Il Mulio, Bologna, 1984.
240. Joseph J. KOCHELMANS, *Philosophy of science. The historical background.* – The Free Press, New York, and Collier-Macmillan, Ltd., London, 1968.
241. Alexandre KOYRÉ, *Du monde clos à l'univers infini.* – Gallimard, Paris, 1973.
242. Alexandre KOYRÉ, *L'aventure de la science. Mélanges Al. Koyré*, I – Hermann, Paris, 1964.
243. Erich KUBACH, Victor H. ELBERN, *L'Art de l'Empire au début du Moyen Age. Les arts carolingien et ottonien* – A. Michel, Paris, 1972.
243a. M. KULISCHER, *Storia economica del Medio Evo e dell' epoca moderna.* Vol. I (trad. it.). – Il Mulino-G. C. Sansoni Ed., Firenze, 1955.

244. Elie LAMBERT, *Le style gothique* (Coll. „Arts, styles et techniques"). – Larousse, Paris, 1949.
245. Charles-Victor LANGLOIS, *La société française au XIII^e siècle, d'après dix romans d'aventure* – Hachette, Paris, 1904.
245a. Charles-Victor LANGLOIS, *La connaissance de la nature et du monde au Moyen Age, d'après quelques écrit français à l'usage des laics* – Hachette, Paris, 1911.
245b. Charles-Victor LANGLOIS, *La vie en France au Moyen Age, de la fin du XII^e au milieu du XIV^e siècle. D'après des romans mondains du temps.* – Hachette, Paris, 1924.
246. R. de LASTEYRIE, *L'architecture religieuse en France à l'époque romane* – A. Picard, Paris, 1912.
247. R. de LASTEYRIE, *L'architecture religieuse en France à l'époque gothique.* Vol. I-II. – A. Picard, Paris, 1926-1927.
248. Max von LAUE, *Istoria fizicii* (trad. rom.). – Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1965.
249. Emilio LAVAGNINO, *Storia dell' arte medioevale italiana. L'età paleocristiana e l'Alto Medioevo. L'arte romanica. Il gotico e il Trecento.* – UTET, Torino, 1936.
250. Jacques LE GOFF, *La civiltà dell' Occidente medievale* (trad. it.). – Einaudi, Torino, 1983.
251. Jacques LE GOFF, *L'immaginario medievale* (trad. it.). – Laterza, Bari, 1988.
252. Jacques LE GOFF, *Il meraviglioso e il cotidiano nell' Occidente Medievale.* A cura di – (trad. it.). – Laterza, Bari, 1988.
253. Jacques LE GOFF, *Per una storia delle malattie.* A cura di – e Jean-Charles Sournia (trad. it.). – Ed. Dedalo, Bari, 1986.
254. Jacques LE GOFF, *Intervista sulla storia* (trad. it.). – Laterza, Bari, 1982.
255. Jacques LE GOFF, *Il Basso Medioevo* (trad. it.). – Feltrinelli, Milano, 1967.
256. Jacques LE GOFF, *Tempo della Chiesa e tempo del mercante* (trad. it.). – Einaudi, Torino, 1977.
257. Jacques LE GOFF, *L'uomo medievale.* A cura di – (trad. it.). – Laterza, Bari, 1988[4].
258. Jacques LE GOFF, *Pentru un alt Ev Mediu. Valori umaniste în cultura şi civilizaţia Evului Mediu.* Vol. I–II . Studiu introductiv, note şi traducere de Maria Carpov. – Ed. Meridiane, Bucureşti, 1986.

259. Robert LENOBLE, *Origines de la pensée scientifique moderne. L'héritage médiéval.* – În: *Histoire de la science. sous la direction de Maurice Daumas.* – N. R. F., Encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1957.
260. Georges LIVET, Roland MOUSNIER, *Storia d'Europa. Il Medioevo* (trad. it.). – Laterza, Bari, 1982.
261. Roberto S. LOPEZ, *La nascita dell' Europa. secoli V-XIV* (trad. it.). – Einaudi, Torino, 1980.
262. Ferdinand LOT, *Les invasions germaniques. La pénétration mutuelle du monde barbare et du monde latin.* – Payot, Paris, 1935.

263. Émile MÂLE, *Art et artistes au Moyen Age.* – A. Collin, Paris, 1928[2].
264. Émile MÂLE, *L'art religieux du XII^e siècle en France. Études sur les origines de l'iconographie au Moyen Age.* – A. Collin, Paris, 1922.
265. Émile MÂLE, *L'art religieux du XIII^e siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration.* – A. Collin, Paris, 1923.
266. Émile MÂLE, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France.* – A. Colin, Paris, 1922[2].
267. Émile MÂLE, *L'art allemand et l'art français du Moyen Age.* – A. Colin, Paris, 1923[4].
268. Cesare MARCHI, *I segreti delle cattedrali.* – Longanesi, Milano, 1972.
269. Giuseppe MARCHINI, *Le vetrate. Tecnica e storia.* – De Agostini, Novara, 1977.
270. Julian MARIAS, *History of philosophy* (trad.engl.). – Dover Publications, Inc., New Yirk, 1967.
271. H.-I. MARROU, *I trovatori* (trad.it.). – Jaca Book, Milano, 1983.
272. H.-I. MARROU, *Les arts libéraux dans l'Antiquité.* – În: „Arts libéraux et philosophie au Moyen Age.Actes du IV^e Congrés International de Philosophie Médiévale". – J. Vrin, Montreal-Paris, 1969.
273. H.-I. MARROU, *S. Agostino e la fine della cultura antica* (trad. it.). – Jaca Book, Milano, 1987.
273a. H.-I. MARROU, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité.* T. II. *Le monde romain.* – Éd. du Seuil, Paris, 1975[3].
274. Alberto MARTINI, *Dall' arte carolingia al gotico.* (Coll. „Capolavori nei secoli", vol. IV). – Fr. Fabbri, Milano, 1962.
275. Georgina MASSON, *Federico II di Svevia* (trad. it.). – Rusconi, Milano, 1978.
276. Antonia Rosa MAZZA, *Letteratura.* (Coll. „Europa nel tempo. Storia della civiltà europea"). – Bietti Ed., Milano, 1969.
277. Andrew McCALL, *I reietti del Medioevo* (trad. it.). – Mursia, Milano, 1987.
278. Thomas C. MENDENHALL, Basil D. HENNING, A. S. FOORD, *Ideas and institutions in european history. 800-1715.* – Holt, Rinehart and Winston, New-York-Chicago-Toronto-London, 1964 .
279. Marcelino MENENDEZ Y PELAYO, *San Isidoro, Cervantes y otros estudios.* – Espasa-Calpe, Madrid, 1959[4].
280. Massimo MILA, *Breve storia della musica.* – Einaudi, Torino, 1977.
281. Edy MINGUZZI, *Alchimia. Il cammino della potenza.* – Armedia Ed., Milano, 1976.
282. Georges MINOIS, *Storia della vecchiaia, dall' Antichità al Rinascimento.* – Laterza, Bari, 1988.
283. Eucardio MOMIGLIANO, *Federico II di Svevia.* – Dall' Oglio, Milano, 1966[6].
284. Gerbert de MONTREUIL, *Perceval.* Introduzione, traduzione e note a cura di Luciana Cocito. – Jaca Book, Milano, 1986.
285. Charles Rufus MOREY, *Mediaeval Art.* – W. W. Norton and Comp. Publishers, New York, 1942.
286. Elisabeth MORNET, *Pauperes scolares.* – În: „Le Moyen Age", LXXXIV, 1978, nr. 1.

287. Hans-Joachim MRUSEK, *Deutsche Baukunst Romanik.* – Seeman Verlag, Leipzig, 1983.
288. John H. MUNDY, *Europe in the High Middle Ages. 1150-1309.* – Longman, London, 1973.
289. Alexander MURRAY, *Ragione e società nel Medioevo* (trad. it.). – Editori Riuniti, Roma, 1986.

290. Bruno NARDI, *Dante e la cultura medievale.* – Laterza, Bari, 1942[2].
291. Bruno NARDI, *Sigeri di Brabante e le fonti della filosofia di Dante.* – În: „Rivista di filosofia neoscolastica", 1912.
292. Allardyce NICOLL, *Lo spazio scenico. Storia dell' arte teatrale* (trad. it.). – Bulzoni Ed., Roma, 1972.
293. Alessandro NICOLLI, *Enciclopedia dell' arte Tumminelli,* vol. I-IV. – Istituto Editoriale Europeo, Roma, 1974.
294. Octavian NISTOR, *Între Antichitate şi Renaştere. Gândirea Evului Mediu.* Vol. I– II. Selecţia textelor, traducere, prezentări, bibliografie şi note de – Prefaţa de Gh. Vlăduţescu. – Ed. Minerva, Bucureşti, 1984.
295. Johan NORDSTRÖM, *Moyen-Age et Renaissance.* Essai historique (trad. fr.). – Stock, Paris, 1933.

296. Norbert OHLER, *I viaggi nel Medio Evo* (trad. it.). – Garzanti, Milano, 1988.
297. Raymond OURSEL, *La civiltà artistica, culturale e religiosa del Medioevo.* – Jaca Book, Milano, 1983.

298. Marcel PACAUT, Jacques ROSSIAUD, *Epoca romanică* (trad. rom.). – Ed. Meridiane, Bucureşti, 1982.
299. Erwin PANOFSKY, *Tomb sculpture. Its changing aspects, from ancient Egypt to Bernini.* – Thames and Hudson, London, 1964.
300. Erwin PANOFSKY, *Architecture gothique et pensée scolastique.* Précédé de L'abbé Suger de Saint-Denis. – Les Éditions de Minuit, Paris, 1967.
301. Erwin PANOFSKY, *Ideea. Contribuţie la istoria teoriei artei* (trad. rom.). – Univers, Bucureşti, 1975.
302. Erwin PANOFSKY, *Renaştere şi renaşteri în arta occidentală* (trad. rom.). – Ed. Meridiane, 1976.
303. PARÉ, A. BRUNET, P. TREMBLAY, *La Renaissance du XII[e] siécle. Les écoles et l'enseignement.* – Paris-Ottawa, 1933.
304. Jacques PAUL, *Histoire intellectuelle de l'Occident médiéval.* – A. Collin, Paris, 1973.
304a. Albert PAUPHILET, *Jeux et sapience du Moyen Age. Oeuvres de J.. Bodel, Rutebeuf, Adam le Bossu, etc.* Textes, traduction, introduction, notes, notices et bibliographie, établis par – N. R. F., Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1951.
304b. Albert PAUPHILET, *Poètes et romanciers du Moyen Age.* Textes, traduction, introduction, notes, notices et bibliographie, établis par – N. R. F. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1952.
305. Gabriele PEPE, *Introduzione allo studio del Medioevo latino.* – dedalo, Bari, 1969[3].
306. Régine PERNOUD, *Pour en finir avec le Moyen Age.* – Éd. du Seuil, Paris, 1977.
307. Régine PERNOUD, *Lumière du Moyen Age.* – Grasset, Paris, 1981.
308. Louis PETIT DE JULLEVILLE, *Le théâtre en France. Histoire de la littérature dramatique depuis ses origines jusqu'à nos jours.* Nouv. éd. – A. Collin, Paris, 1927.
309. Louis PETIT DE JULLEVILLE, *Les Mystères. (Histoire du théâtre en France).* T. I-II – Hachette, Paris, 1880.

310. Charles PETIT-DUTAILLIS et P. GUINARD, *Histoire du Moyen Age*. T. IV. Deuxième partie – *L'Essor des états d'Occident*. – Presses Univ. de France, Paris, 1937.
311. Nikolaus PEVSNER, *An outline of european architecture*. – Penguin Books, Harmondsworth, 1966.
312. Karl PFISTER, *Die Welt des Mittelalters. Geschichte, Weltbild, Kunst*. – Berland Verlag, Wien, 1952.
313. François PICAVET, *Esquisse d'une histoire générale et comparée des philosophies médiévales*. – F. Alcan, Paris, 1907².
314. Lucca PIETRI, *Époques médiévales* (V–XV siècle). Coll. „Le monde et son histoire", vol. IV. – Bordas-Laffont, Paris, 1966.
315. Emma PIRANI, *La miniatura gotica*. – Fabbri Ed., Milano, 1966.
316. H. PIRENNE, G. COHEN, H. FOCILLON, *La civilisation occidentale au Moyen Age. Du XI^e au milieu du XV^e siècle*. – Presses Univ. de France, Paris, 1933.
317. André PIRRO, *Histoire de la musique au XV^e et XVI^e siècles*. – Laurens, Paris, 1940.
318. R. L. POOLE, *Illustrations of the history of medieval thought and learning*. – London, 1920².
319. Eillen POWER, *Vita nel Medioevo. Il contadino, il viaggiatore, la badessa, la donna di casa, il mercante, il fabbricante di panno* (trad. it.). – Einaudi, Torino, 1973.
319a. E. POWICKE, *Mediaeval England. 1066-1485*. – Oxford University Press, London, New York, Toronto, 1950.
320. Giovanni PREVITALI, *Giotto*. Vol. I-II. – Fabbri Ed., Milano, 1964.
321. Henry PRUNIÉRES, *Nouvelle histoire de la musique. La musique du Moyen Age et de la Renaissance*. – Éd. Rieder, Paris, 1934.
322. J. PUIG I. CADAFALCH, *Le premier art roman. L'architecture en Catalogne et dans l'Occident Méditérannéen au X^e et XI^e siècles*. – H. Laurens, Paris, 1928.
323. J. PUIG I. CADAFALCH, *Géographie et origines du premier art roman*. – H. Laurens,Paris, 1935.

323a. Giovanni RABONI, *Enciclopedia Garzanti della musica*. Diretta da. – Aldo Garzanti ed., Milano, 1974.
324. Hastings RASHDALL, *The Universities of Europe in the Middle Ages*. A new edition in three volumes. Edited by F. M. Powicke and A. B. Emden. Vol. I-III. – The Clarendon Press, Oxford, 1936.
325. Herbert READ, John BAKER, Alfred LAMMER, *L'Art du vitrail en Angleterre*. – Arthaud, Paris, 1961.
326. W. H. V. READE, *La filosofia nel Medioevo*. – În: „Cambridge Mediaeval History", vol. V. Ediția italiană „ Storia del Mondo Medievale", – Garzanti, Milano, 1980.
327. Gustave REESE, *Music in the Middle Ages*. With an introduction on the music of ancient times. – J. M. dent and Sons, London, 1941.
328. Ernest RENAN, *Averroès et l'averroisme*. Essai historique. – Calman Lévy, Paris, 1882⁴.
329. Paul RENUCI, *Dante disciple et juge du monde gréco-latin*. – „Les Belles Lettres", Paris,1953.
330. Paul RENUCI, *L'aventure de l'humanisme europeen au Moyen Age*. – „Les BellesLettres",Paris, 1953.
331. Jean François REVEL, *Histoire de la philosophie occidentale*. Tome I. – Stock, Paris, 1970.
332. Montague RHODES JAMES, *Cultura e letteratura fino alla morte di Beda*. – În: „Storia del Mondo Medievale" (trad. it. a „Cambridge Mediaeval History"), vol. IV. – Garzanti, Milano, 1979.

333. Pierre RICHÉ, *Education et culture dans l'Occident barbare. VI^e-VIII^e siècles.* – Editions du Seuil, Paris, 1962[2].
334. Pierre RICHÉ, *La vie quotidienne dans l'empire carolingien.* – Hachette, Paris, 1973.
335. A. D. RITCHIE, *Studies in the history and methods of the sciences.* – The Universsity Press, Edinburgh, 1965.
336. Mario RIVOIRE, Piero FORTUNA, *La vita e il tempo di Federico II.* – A. Mondadori, Milano, 1970.
337. Ruggiero ROMANO, Albert TENENTI, *Alle origini del mondo moderno. 1350-1550.* – Feltrinelli, Milano, 1967.
338. Marina ROMANELLO, *La stregoneria in Europa (1450–1650).* – Testi a cura di – Il Mulino, Bologna, 1975.
339. Marjorie ROWLING, *Nel Medioevo.* (Coll. „Vita di tutti i giorni nelle civiltà del passato"). – L. M. edizioni, Milano, 1975.
340. Ruggero M. RUGGIERI, *Romanità e cristianesimo nell' Europa medievale.* – Ed. Studium, Roma, 1975.
341. Bertrand RUSSELL, *Storia della filosofia occidentale.* Vol. II. *Da Aristotele a S. Tommaso* (trad. it.). – Longanesi, Milano, 1971.
342. Jeffrey B. RUSSELL, *Mediaeval civilization. 400-700.* – John Willey, new York-London, 1968.
343. Jeffrey B. RUSSELL, *Il diavolo nel Medioevo* (trad. it.). – Laterza, Bari, 1987.

344. J. SADOUL, *Il Tesoro degli Alchimisti* – Ed. Mediterranee, Roma, 1972.
345. Ion Marin SADOVEANU, *Drama şi teatrul religios în evul mediu.* Pref. de George Banu – Ed. Enciclopedică Română, Bucureşti, 1972.
346. Francis SALET, *Introduction à l'art roman.* – În: „Centri e vie di irradiazione della civiltà nell' Alto Medioevo". Settimana di studio sull' Alto Medioevo, Spoleto, 1964.
347. Felix SARTIAUX, *Foi et science au Moyen Age.* – F. Rieder, Paris, 1926.
347a. Heinrich SCHALLER, *Die Weltanschauung des Mittelalters.* – R. Oldenburg, München und Berlin, 1934.
348. René SCHNEIDER, *L'art français. Moyen Age – Renaissance* H. Laurens, Paris, 1923.
349. Albert SEAY, *Music in the medieval world.* – Prentice Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1975[2].
350. T. SEDGWICK, A. W. TYLER, *A short history of science.* – The Mcmillan Company, New York, 1958[7].
351. Kurt SELIGMANN, *Lo specchio della magia* (trad. it.). – Ed. Casini, Firenze, 1972.
352. Nicola SEMENTOVSKY-KURILO, *Nuovo trattato completo di astrologia teorica e pratica.* – Ulrico Hoepli, Milano, 1969[2].
353. Marcel SENDRAIL, *Histoire culturelle de la maladie.* – Privat, Paris, 1981.
353a. Italo SORDI, *Dizionario di filosofia.* Redattore capo – Rizzoli, Milano, 1977[3].
354. Georges SOREL, *La ruine du monde antique. Conception matérialiste de l'histoire.* – M. Rivière, Paris, 1933[3].
355. Antonio SORIA, *Artele în Spania. Arhitectura, sculptura, pictura.* Vol. I. – Bucureşti, 1942.
356. F. van STEENBERGHEN, *La filosofia del XIII^o secolo* (trad. it.). – vita e Pensiero, Milano, 1972.
357. Carl STEPHENSON, *Mediaeval history. Europe from the fourth to the sixteenth century.* – Harper and Brothers, New York and London, 1935.
358. Henri STEIN, *Les architectes des cathédrales gothiques.* – H. Laurens, Paris, (f. a.).

359. Wolfram von den STEINEN, *Der Kosmos des Mittelalters.* Von Karl dem Grossen zu Bernhard von Clairvaux. – Francke Verlag, Bern und München, 1959.
360. N. STENEK, *Science and creation in the Middle Ages.* – Univ. of Notre-Dame Press, London, 1976.
361. Jonathan SUMPTION, *Monaci, santuari, pellegrini. La religione nel Medioevo* (trad. it.). – Editori Riuniti, Roma, 1981.
362. Karel SVOBODA, *La estetica de San Augustin y sus fuentes* (trad. span.). – Libreria Editorial Augustinus, Madrid, 1958.
363. John Addington SYMONDS, *Wine, women and song. Mediaeval latin students songs.* – Chatto and WindusPublic., London, 1907[2].

364. Wladimir TATARKIEWICZ, *Istoria esteticii.* Vol. II. *Estetica medievală* (trad. rom.). – Ed. Meridiane, Bucureşti, 1978.
365. Wladimir TATARKIEWICZ, *Istoria celor şase noţiuni* (trad. rom.). – Ed. Meridiane, Bucureşti, 1981.
366. Henry Osborn TAYLOR, *The classical heritage of the Middle Ages.* – Fr. Ungar, New York, Constable, London, 1957[4].
367. Henry Osborn TAYLOR, *The mediaeval mind. A history of the developement of thought and emotion in the Middle Ages.* Vol. I-II. – Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1959[4].
368. Lynn THORNDIKE, *A history of magic experimental science during the first thirteen centuries of our era.* Vol. I-II. – Columbia Univ. Press, New York and London, 1964[6].
369. Lynn THORNDIKE, *A history of magic and experimental science during the first thirteen centuries of our era.* Vol. III-IV. – Columbia Univ. Press, New York and London, 1960[3].
370. Lynn THORNDIKE, *University records and life in the Middle Ages.* – Columbia Univ. Press, New York, 1949[2].
371. Lynn THORNDIKE, *Magia, stregoneria, astrologia e alchimia.* – În: „Storia del Mondo Medievale" (trad. it. a „The Cambridge Mediaeval history), vol. VII, – Garzanti, Milano, 1981.
372. Pietro TOESCA, *Storia dell'arte italiana. Il Medioevo.* T. I-II. – UTET, Torino, 1927.
372a. Hugh TREVOR-ROPER, *The rise of christian Europe.* – Brace and World, Inc., Harcourt, 1965.

373. Walter ULLMANN, *Individuo e società nel Medioevo* (trad. it.). – Laterza, Bari, 1974.
374. Walter ULLMANN, *Principi di governo e politica nel medioevo* (trad. it.). – Il Mulino, Bologna, 1972.
375. Walter ULLMANN, *Il pensiero politico del Medioevo* (trad. it.). – Laterza, Bari, 1984.
376. Walter ULLMANN, *Le radici del Rinascimento* (trad. it.). – Laterza, Bari, 1980.

377. André VAUCHEZ, *La spiritualità dell' Occidente medievale. Secoli VII-XII* (trad. it.). – Vita e Pensiero, Milano, 1978.
378. Alberto VARVARO, *Letterature romanze nel Medioevo.* – Il Mulino, Bologna, 1987.
379. Jacques VERGER, *Le università del Medioevo* (trad. it.). – Il Mulino, Bologna, 1985.
380. Jacques VERGER, *Naissance et premier essor de l'Occident chrétien. V[e]-XIII[e] siècles.* – Presses Univ. de France, Paris, 1975.

381. Paolo VERZONE, *L'Art du Haut Moyen Age en Occident. De Byzance à Charlemagne.* – A. Michel, Paris, 1975.
382. Eugène VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonnè de l'architecture française du XI^e^ au XVI^e^ siècles.* – Ed. de Sancey, Paris, 1979.
383. Antonio VISCARDI, Gianluigi BARNI, *L'Italia nell' età comunale.* – UTET, Torino, 1966.
384. Gheorghe VLĂDUŢESCU, *Introducere în istoria filosofiei medievale. Lumini şi umbre în gândirea Evului Mediu european.* – Ed. Enciclopedică Română, Bucureşti, 1963.
385. Gheorghe VLĂDUŢESCU, *Ereziile Evului mediu creştin.* – Ed. Enciclopedică Română, Bucureşti, 1974.
386. Wilhelm VÖGE, *Bildhauer des Mittelalters.* Gesammelte Studien. Vorwort von Erwin Panofsky. – Mann Verlag, Berlin, 1958.
387. Galvano della VOLPE, *Eckhart o della filosofia mistica.* În G. D. V., „Opere I". – Editori Riuniti, Roma, 1972.
388. Karl VOSSLER, *Mediaeval culture. An introduction to Dante and his times* (trad. engl.). – Fr. Ungar Publ., New York, 1958.
389. Michel VOVELLE, *La morte e l'Occidente. Dal 1300 ai giorni nostri* (trad. it.). – Laterza, Bari, 1986.
390. Emile VUILLERMOZ, *Histoire de la musique.* – A. Fayard, Paris, 1964.

391. Arthur WEIGALL, *Survivances païennes dans le monde chrétien.* – Payot, Paris, 1934.
392. James WEISHEIPL, *Tommaso d'Aquino. Vita, pensiero, opere.* – Jaca Book, Milano, 1988.
393. Lynn WHITE jr., *Medieval technology and social change* (Reprinted.) – At the Clarendon Press, Oxford, 1963.
394. Rudolf WITTKOWER, *Sculptura. Procedee şi principii.* (Cap. „Evul Mediu"). – Ed. Meridiane, Bucureşti, 1980.
395. Philippe WOLFF, *Storia e cultura del Medioevo, dal sec. IX al XII* (trad. it.). – Laterza, Bari, 1987.
396. Philippe WOLFF, *L'éveil intellectuel de l'Europe.* – Ed. du Seuil, Paris, 1971.
397. Wilhelm WORRINGER, *L'art gothique* (trad. it.). – Gallimard, Paris, 1941.
398. Wilhelm WORRINGER, *Abstracţie şi intropatie şi alte studii de teoria artei* (trad. rom.). Prefaţă de Ion Ianoşi. – Univers, 1970.
399. Maurice de WULF, *Histoire de la philosophie médiévale.* T. I-II. – Institut Supérieur de Philosophie, Louvain, 1934.

INDICE

Abélard (Pierre), 12, 16, 70, 148, 292, 296, 315
Achile, 76
Adam de St. Victor, 7, 8, 157
Adam din Fulda, 138, 139
Adam de la Halle (Adam le Bossu – „Cocoşatul"), 169, 212, 215, 216, 248
Adelard din Bath, 162, 289
Aelfric, 30
Agaton, 304
Agnes, 66
Alain de Lille, 315
Albéric de Briançon, 75
Albert cel Mare (Albertus Magnus), 316
Albertet, 89
Alberti (Leon Battista), 206
Albertus Magnus (v. Albert cel Mare), 316
Alcuin, 12, 284,289, 315, 318, 319
Aldhelm, 29
Alexandru VI, 152
Alexandru cel Mare (v. Alexandru Macedon), 14, 75
Alexandru Macedon, 14, 75
Al-Farabi, 112, 162
Alfonso VI de Asturia şi Galicia, 50, 51
Alfonso X de Castilia „El Sabio", 54, 152, 213
Alfonso de Portugalia, 81, 152
Alfredcel Mare, 29
Altdorfer,305
Amadis de Gaula, 77
Ambrozie Sf., 146, 148, 302
Andrea di Cione (Orcagna), 297
Andreas Capellanus, 88
Andrei, Sf., 242
Anjou (dinastia; ducele de), 188
Anselmuccio, 107
Anton (Sf.), 297
Apollinaris (Sidonius), 6
Apollon, 314
Appius, 71
Apuleius, 16
Arhipoetul din Colonia (din Köln), 13
Ariosto (Ludovico), 32, 44, 206
Aristofan, 216
Aristotel, 140, 175, 197, 315, 316
Arnaldo Daniello, 86, 96
Arnaut Daniel (v. Arnaldo Daniello), 86, 96
Arnaut de Mareuil, 86, 315
Arnold (Mathew), 85
Artur, 78, 79, 80, 82
Atli,47
Attila, 47, 48,49
Aude, 43
Augustin (Sf.), 6, 120, 138, 141, 148, 152, 206, 208, 264, 278, 282, 284, 301
Aurelianus Augustinus (v. Sf.. Augustin), 6, 120, 138, 141, 148, 206, 208, 264, 278, 282, 284, 301
Aurelianus de Réomé, 138
Ausonius, 7
Averroes, 112, 113, 218
Avianus, 60
Avicenna (Ibn Sina), 113, 218
Aucassin, 164

Bach (J. S.), 190, 191, 196
Bachus, 13, 22
Bacon (Roger), 139, 316
Bakst (L. S.), 255
Balzac, H., 60
Bandello (Matteo), 59, 305
Baudelaire, 126
Baudoin IV, 10, 264
Baudry de Bourgueil, 7, 274
Béatrice, 106, 110, 112, 115
Becket, Thomas, 14, 119, 120, 178, 263, 271
Beda Venerabilul, 29, 274, 285, 289, 292, 317
Bedford (ducele de), 188
Behaim, Michael, 172
Belin, 62
Bellini, Gentile, 305
Bellini, Giovanni, 305
Benoît de Saint-Maure, 76, 315
Beowulf., 5, 35, 36, 37, 296
Berlioz, 148
Bermundez, Pero, 52
Bernard (Sf.), 106, 110, 316
Bernard de Chartres, 316, 319
Bernard de Clairvaux, 12, 316
Bernard Sylvestris, 286
Bernard de Ventadour, 86, 87, 89, 90, 96, 165, 315
Bernardo del Carpio, 31
Bernart, 62
Bernberg von Horheim, 85
Béroul, 78, 83
Berry (ducelede), 185, 188
Bertrand de Born, 96, 106
Binchois, Gilles, 188, 189
Blanchede Valois, 196
Boccaccio, 7, 32, 59, 64, 76, 114, 121, 218
Bodel, Jean, 98, 212
Boethius, 29, 70, 102, 138, 139, 140, 141, 198, 204, 282, 284, 315
Boian, 54, 55
Boiardo, Matteo Maria, 44
Bonaventura (Sf.), 110, 229, 256, 304
Bonifaciu VIII, 271, 276
Bonvesin della Riva, 288
Bosch, Hyeronimus, 297
Bouts, Dierk, 303
Bramidona, 42, 43
Brand, Sebastian, 222
Brichemer, 62
Briseis, 76
Brosamer, Hans, 175
Bruckner, 148
Brueghel, Pieter cel Tânăr, 297
Bruianz, 62
Brun, 62
Brunhilda, 44, 46, 48
Bruni, Leonardo, 206
Bruno, Giordano, 112

Caesar, 109
Caiafa, 238
Calderón, 255
Calvin, 311
Canut, 263
Capella, Martianus, 6, 277, 284, 317
Cardenal, Peire, 86
Carol II de Navarra, 185
Carol IV (de Luxemburg), 196
Carol V (Quintul), 188
Carol V (al Franței), 102, 185, 272
Carol VI, 219, 249
Carol cel Mare, 30, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 152, 163, 212, 263, 315, 318
Carolcel Plesuv, 315
Caron, 106
Cassiodor, 138, 140, 284
Castiglione, Baldassare, 305
Caterina da Siena, 297
Catocel Bătrân, 102, 315
Catul, 8
Cavalcanti, Guido, 97

Cavallini, Pietro (Pietro de Cerroni), 233
Cecco Angiolieri, 97
Celestina, 305
Cerber, 317
Cercamon, 86
Cerveri de Girone, 94
Chantecler, 62
Charles d'Orléans, 5, 102, 104, 105
Chaucer, Geoffrey, 32, 64, 72, 76, 119, 120, 121, 123, 124, 125, 234, 296
Chesterton, 32
Chopin, 196
Chrétien de Troyes, 78, 79, 80, 82, 169, 315
Cicero, 7, 206, 284, 315, 316
CidCampeador, 51, 52, 53, 54
Claudel, Paul, 255
Claudius Marcellus, 109
Clement din Alexandria, 146, 147
Clement IV, 86
Clisthenes, 75
Clopinel, Jean, 70
Clotar II, 306
Cobeac, 56
Cocoşatul din Arras (v. Adam din Halle), 169, 212, 215, 216, 248
Cocteau, Jean, 80
Commodianus, 8, 16
Conon de Béthune, 98
Copeau, Jacques, 255
Corneille, Pierre, 54
Corsiniano, 85
Cotton, Johannes, 141
Couard, 62
Courtois d'Arras, 217
Craig, Gordon, 255
Cranach, Lucas, 305
Cresida, 76
Crétin, Guillaume, 94
Ctesibios din Alexandria, 194

Dagobert, 304
Dame Douce, 216
Damasius (papă), 148
Damiani, Piero, 262
Daniello, Arnaldo, 86
D'Annuzio, Gabriele, 80, 85, 255
Dante, Alighieri, 7, 8, 32, 80, 85, 86, 97, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 124, 126, 283
Davanzati, Chiaro, 97
David, 11, 143, 146, 151, 186
Debussy, 196, 255
Dekker, Th., 218
Della Rovere, 221
Democrit, 291
Derby (conte de), 277
Desperiers, Bonaventure, 59
Diaz de Bivar (Rodrigo; v. Cid Campeador), 50, 51
Die (contesa de), 97
Dietrich (contele), 271
Dietrich von Bern, 47, 48
Diomede, 76
Doctor Angelicus (v. Toma din Aquino), 8, 110, 156, 264, 274, 316
Doctor illuminatus (v. Lullus, Raymundus), 112
Doctor mirabilis (v. Bacon, Roger), 139, 316
Doctor universalis (v. Albert cel Mare), 316
Domingo Gonzáles, 162
Donatello, 305
Donatus, Aelius, 315
Doni, G. B., 161
Du Bellay, 305
Dufay, Guillaume, 188, 189, 192, 195
Dunstable, 188, 189, 195
Dürer, Albrecht, 256
Dvorak, 148

Edmund, 263, 267
Eduard II Martirul, 263
Eduard II (rege al Angliei), 263

Eduard III Mărturisitorul, 263, 267
Efrem Sirul, 147
Eliade, Mircea, 278
Eliot, T. S., 32
Enea, 75, 76, 77, 106
Enida, 79
Ennius, 16
Erasm din Rotterdam, 190, 222, 305, 316
Ercole I d'Este, 190, 191
Erec, 78, 79
Eriugena (v. Scotus Eriugena), 138, 292
Ernest de Saxonia, 277
Esop, 60
Estienne, 309
Ethelwold, 209
Etzel, 47

Faraon, 296
Fedra, 88
Fedru, 60
Fibonacci, Leonardo, 289
Fielding H., 125
Figaro, 226
Figueira, Guillem, 94
Filip August, 14, 19
Filip cel Bun, 253
Filip IV cel Frumos, 251, 298
Filip III cel Îndrăznet, 188
Filon din Alexandria, 140
Filon Ebreul (v. Filon din Alexandria), 140
Flacius, Mathias Illyricus, 27
Folquet de Marseille, 86, 87, 91
Folz, Hans, 172, 235
Fortuna, 216
Fouquet, Jean, 239, 256, 309
Fox, George, 265
Fra Angelico, 259, 261, 295
France, Anatole, 60, 204
Francisc din Assisi, 29, 31, 260
Francisc I, 7, 250
Francus din Colonia, 142, 162, 181
Frederic I Barbarossa, 10, 13, 19, 263, 272
Frederic II, 31, 197
Frobert, 62
Frunzetti Ion, 92, 100

Gabriel (Arhanghelul), 40, 42, 50, 112
Gaddi, Taddeo, 289
Galenos, 218
Galien (v. Galenos), 218
GalileoGalilei, 119
Galindus (v. Prudentius), 6, 148, 204
Ganelon, 40, 42
Garnier, Robert, 258
Gautier d'Arras, 74
Gautier de Coincy, 213
Gautier de Lille, 14, 18, 19, 20, 24
Gavril (Arhanghelul; v. Gabriel), 40, 42
Geber, 287, 289
Gedeon, 231, 232
Gérnier, 255
Gentile da Fabriano, 256
Geoffrey of Monmouth, 9, 79
Geoffroy de Vinsauf, 135
Gerbert d'Aurillac (papa Silvestru II), 286, 286, 316
Gervasius din Mekley, 135
Ghirlandaio, 256
Giacomo da Lentini, 97
Gibbon, 32
Ginesse, Bertrand, 314
Giotto da Bondone, 107, 231, 235, 237, 239, 243, 245, 247
Giovanni, Battista (Sf. Ioan Botezătorul), 12, 256, 267
Giovanni da Montecorvino, 278
Giovanni da Pian del Carpine, 278
Giovanni da Pisa (Pisano), 145, 211
Giraldus Cambrensis, 9
Godefroy de Lagny, 80
Godefroy de St. Victor, 292
Godfried von Strassburg, 77, 85, 97

Goethe, 32, 64
Goldoni,Carlo, 218
Goliat, 11, 12
Gonzaga (ducele), 195
Gonzaga, Anna, 265
Gonzáles, Femán, 31
Gonzáles de Berceo, 213
Gottfried von Strassburg, 315
Gottsched, 64
Gozzoli, Benozzo, 256
Greathead (v. Grosseteste), 208
Greban, Arnoul, 228, 229, 230, 232, 244,256
Greban, Simon, 228, 232,242
Grégoire de Tours, 266, 267, 268, 269
Grendel, 35, 36
Grigorie V, 304
Grigorie cel Mare, 29, 149, 150, 151, 152, 265, 292, 301, 302
Grinberg,62
Gringoire, Pierre, 221, 252
Griselda, 218, 236
Grosseteste,Robert,208
Gudrun,46
Guenièvre,80
Guidod'Arezzo, 141, 160, 161
Guido delle Colonne, 77
Guidoriccio da Fogliano, 31
Guillaume, 223, 224
Guillaume IX, 89
Guillaume de Conches, 292, 316
Guillaume de Jumièges, 9
Guillaume de Lorris, 68, 69, 70, 123
Guillaume de Machault, 168, 169, 180, 185, 186, 187, 189, 315
Guillaume de Nogaret, 271
Guillaume de Poitiers, 96, 165
Guillaume de Tir, 10
Guillem de Cabestaign, 91, 315
Guillem de Castro, 54
Guillemette, 224, 225
Guines, 58
Guinizelli, Guido, 97
Guiraut de Borneil, 86, 95, 96
Guittone d'Arezzo, 97
Gundihar,47
Gundisalvo (v. Domingo Gonzáles), 162
Gunnar,46
Gundisalvus (v. Gundisalvo), 162
Günther,46,47,48
Guy de Coucy, 98

Habacuc, 231, 232
Hagen, 46, 47,48, 49
Hagenau, Reimar von, 97, 170
Händel, 148
Hardy, Alexandre, 255
HardThomas, 85
Hartmann von Aue, 79, 82, 97, 315
Hauptmann, G., 218
Haydn, 148
Hebbel, 50
Heinrichlsac, 192
Heinrich von Meissen (Frauenlob), 171, 172
Heinrich von Morungen, 170
Hellequin, 240
Heloiza, 12, 70
Henric II, 271
Henric II (regeal Sardiniei), 197, 288
Henric III (Franţa), 251
Henric IV, 221, 263
Hercule,64
Herrade din Landsberg, 211
Hilaire, 148
Hildebert de Lavardin, 7
Hildebrand, 30, 48
Hildegarde din Bingen, 148, 283
Hipocrate, 218
Hofmannsthal, Hugo von, 255
Homer, 76, 230
Honorius d'Autun,277, 279, 292
Horaţiu, 70, 102, 206, 315, 316
Hrabanus Maurus, 12, 273, 277, 285, 286

Hroswitha, 10, 201, 203, 204, 213, 315
Hrothgar, Hubert(Sf.), 35
Hucbald, 176
Hugo van der Goese, 256
Huguesd'Orléans, 12, 13, 16
Hugues de St.-Victor, 277, 279
Hus, Jan, 266, 311

Iacopone da Todi, 8
Iacopo da Varazze, 8, 122
Iaroslava, 55
IbnArabi, 112
IbnRoşd (Averroes), 112
Ieronim (Sf.), 6, 116, 206,
Igor, 5, 54, 55
Immermann, 85
Indikopleustes, Kosmas, 277
Inocenţiu IV, 278
Ioan (Evanghelistul), 279
Ioan IX (papă), 304
Ioan XXII, 182, 185, 298
Ioan Botezătorul, 12, 256, 267
Ioan de Garlandia (v. Johannes de Garlandia), 135, 142, 181
Ioan Hrisostomul (Gură de Aur), 146, 206, 207, 267, 302
Iosif din Arimatea, 82, 238
Irod, 296
Isengrin, 61, 62, 64
Isidor din Sevilla, 140, 148, 279, 301, 317
Isolda, 78, 80, 84, 85, 129, 197, 282
Iuliu II, 221
Iulius Valerius, 75
Iupiter, 314
Iustinian, 102, 110
Iuvenal, 71, 102

Jacques de Vitry, 273, 277
Jaitaor, 112
Jason, 76
Jean de Luxemburg, 185
Jean de Meung, 70, 72, 123, 129
Jean de Murs (v. Johannes de Muris), 183
John de Mandeville, 275
John de Salisbury, 316, 319
Jimena, 51
Jodelle, 255, 305
Johannes de Garlandia, 135, 142, 181
Johannes de Grocheo, 141, 143, 181, 194
Johannes de Muris, 183
Josquin des Près, 190, 191, 192

Kazantzakis, 237
Kepler, 140
Konrad din Regensburg, 43
Konrad cel Tânăr, 275
Konrad von Würzburg, 315
Kraft, Adam, 57
Kriemhilde, 46, 47, 48, 49

Lactanţiu, 206, 301
La Fontaine, 59, 64
La Motte (Fouqué), 44
Lamprecht von Trier, 30, 75
Lancelot, 77, 78, 80
Landino(Francesco), 159, 187, 189, 195
Langland, 234
Larivey, 305
Lasso (Orlando di), 148
Latini (Brunetto), 107, 112
Lazăr, 241, 256
Léon de St.-Victor, 8
Leonardo da Vinci, 140, 256
Leoninus, 180, 181
Lippi (Filippino), 305
Liudulf de Saxonia, 204
Llull (Ramón) (v. Lullus), 112
Lochner (Stefan), 295
Lope de Vega, 44, 255
Lorenzo Magnificul, 23, 192, 237
Louisd'Orléans, 102
Luca (Evanghelistul), 279
Luca della Robbia, 305

Lucanus, 315
Lucreţiu, 72
Ludovic IX cel Sfânt, 14, 66, 99
Ludovic XI, 189, 278
Ludovic XII, 102, 218, 221
Ludovic XIV, 67, 250
Ludovic cel Pios, 315
Luini (Bernardino), 305
Lullus (Raymundus), 112
Lully, 148
Luther, 191, 192, 311, 316

Machiavelli, 305
Macrobius, 6, 102, 291, 317
Mahomed, 112
Malatesta, 189
Malory (Thomas), 80, 82
Mandeville (v. John de), 275
Marbode, 8, 135
Marc, 84
Marcabrun, 86, 165
Marcadé (Eustache), 228, 229, 230, 256
Marcel (Claudius Marcellus), 109
Marchetto da Padova, 140, 198
Marco Polo, 275, 277, 278
Marcu (Evanghelistul), 279
Margareta de Navarra, 59, 223
Margot, 127, 129, 130
Maria Magdalena, 230, 231, 232
Marie de France, 38, 60, 78, 83, 98, 218, 315
Marion, 169, 211, 215, 216, 217
Marivaux, 217
Marot (Clément), 72, 127, 134, 223, 251
Marsil, 40, 42
Marte, 314
Marţial, 7
Martin (Sf.), 265
Martini (Simone), 31
Massenet (Jules), 204, 218
Matei (Evanghelistul), 279
Matthieu de Vendôme, 135, 136
Mathieu din Paris, 10, 61
Maximilian, 192
Medea, 76
Medici (familia), 287
Memling (Hans), 256, 317
Mercur, 314
Meschinot, (Jean), 94
Metaphrastos (Simeon), 213
Metzger (Ambrosius), 172
Michelangelo, 119, 305
Michel (Jean), 230, 256
Mihai (Arhanghelul), 308
Molière, 10, 59, 64, 125, 223, 224, 255
Molinet (Jean), 94
Monteverdi, 187
Morungen (Heinrich von), 97
Mozart, 148
Musart, 148
Musset (Alfred de), 216
Musset (Colin), 98

Naharro (Torres), 222
Nardi (Andrea) (v. Orcagna), 297
Neckam (Alexander), 316
Nero, 283
Nethart von Reuenthal, 270
Nicodim, 238
Nicolae (Sf.), 212, 213
Nicolae IV (papă), 278
Nicolette, 164
Nivard din Gand, 60
Noble, 62
Notker (Balbulus), 30, 155, 156
Notker (Labeo) (Teutonicus), 15, 155

Obrecht (Jacob), 190
Ockeghem (Johannes), 190, 191, 192
Ocreatus, 286
Odin, 197
Odington (W.), 181
Oliver, 40
Orcagna, 297
Ordonez (Garcia), 50, 52
Oresme (Nicolas), 197

Orfeu, 317
Orff (Karl), 15
Origene, 71, 302
Orosius, 6, 29
Ottfried von Weisenburg, 30
Otto III, 286
Otto de Braunschweig, 277
Otto di Freising, 10
Ovidiu, 7, 8, 16, 22, 24, 27, 68, 70, 76, 78, 79, 102, 184, 314, 315

Pacioli (Luca), 288
Palestrina, 148, 157, 187
Pan, 194, 317
Pano, 52
Pantagruel, 222
Panurge, 226
Parler (Peter), 149
Pathelin, 201, 222, 223, 224, 225, 226
Paul (Sf.), (v. Pavel Sf.), 18, 106, 210, 283
Paumann (Konrad), 195
Pavel (Sf.), 18, 106, 206, 283
Peckham (John), 8
Peire de Corbiac, 94
Pepin cel Scurt, 194
Perceval, 78, 80, 82
Perotinus Magnus, 180, 181, 195
Perrault (Ch.), 218
Petrarca, 7, 32, 72, 85, 97, 104, 184, 185, 218
Petru (Sf.), 12, 110, 241, 242, 283, 318
Petrus de Cruce, 181
Philipe le Hardi (v. Filip cel Îndrăznet), 188
Philippe de Noyon, 14, 18
Philipe de Thaon, 68
Philipe de Vitry, 162, 184
Philon din Alexandria (v. Filon), 140
Piccolomini (Enea Silvio), 206
Pierdella Vigna, 97
Pierot din Namur, 273
Pierre de St.-Cloud, 60
Pietro (Sf.), (v. Petru Sf.), 12, 110, 241, 242, 283
Pietro de Cerroni (Cavallini), 233
Pilat, 238, 296
Pilgram (Anton), 131
Pinte, 62
Pisanello, 256
Pisano (Andrea), 163, 305
Pitagora, 139, 140, 141, 291
Pius X, 154
Platen (Aug.), 85
Platon, 71, 110, 138, 140, 145, 291, 292, 315
Plaut, 10, 202, 205
Plinius cel Bătrân, 76, 277
Plotin, 140
Polyxenia, 76
Postolache, Ion Larian, 82
Pothier, 153
Praetorius (Michael), 158
Primas, 16
Priscianus din Cezarea, 30
Proclos, 146
Prudentius, 6, 148, 204
Pseudo-Dionissie Areopagitul, 283
Ptolemeu, 71
Pulci (Luigi), 44
Purcell, 148
Puschmann (Adam), 172
Pyram, 315

Quevedo, 305

Rabelais, 59, 64, 135, 222, 226
Rafael, 256
Raimbaut de Vaqueiras, 96, 97
Ramis (Bartolomeo de Pareja), 161
Raymond IV de Toulouse, 271
Raymundus Lullus (v. Lullus R.), 112
Reimar von Hagenau (v. Hagenau), 97, 170
Reinartus, 60
Reinhart (Max), 255

Renart, 5, 56, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 122, 169
Riccardiano,85
Richard II, 102,263, 267
Richard Inimă-de-Leu, 19, 288
Rigaut de Barbézieux, 315
Riquier(Guiraut), 165
Robert II d'Artois, 215
Robert de Clari, 78
Robin, 169, 212, 215, 216, 217
Robinson,80
Rodrigo, 50, 52
Roland, 5, 7, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 53, 75, 76,89, 164
Romanos Melodul, 147
Ronsard, 72, 100, 305
Rosenblüth (Hans), 235
Rostand (Edmond), 64
Rudel (Jaufré), 87, 90, 92, 96, 165, 167
Rüdeger, 47,49
Ruggieri, 106
Rustichello, 85
Rustichello da Pisa (v. Marco Polo), 278
Rusticiano da Pisa (v. Marco Polo), 278
Rutebeuf, 58, 63, 98, 99, 100, 126, 204, 212, 213,214,215
Ruy Diaz de Bivar (v. Cid Campeador), 50, 51

Sacchetti, 59
Sachs(Hans), 50, 85, 172, 173, 175, 218
Saladin, 113
Salimbene da Parma, 197
Saluzzo(Marchizul de -), 218
Saturn, 314
Savoia, 189
Saxo Grammaticus, 10
Scarlatti, 218
Schlegel, 44 , 85
Schongauer(Martin),299
Scotus Eriugena, 138, 174, 285, 292
Scrovegni, 237, 239, 245, 247
Sedulius Scotus, 12
Seneca, 71, 202, 206, 316
Sepulveda, 54
Serlon din Wilton, 13, 21
Servatius (Lupus), 315
Sforza (Galeazzo), 191
Shakespeare, 76, 125, 216, 240, 243
Sibilet, Thomas, 72
Siger de Brabant, 113
Siegfried, 44, 46, 47, 48, 49, 54
Signorelli (Luca), 305
Sigudt, 46
Silverrio, 304
Sylvestris (v. Bernard Sylvestris), 286
Silvestru I, 148, 304
Silvestru II, 316
Simon Greban (v. Greban, Simon), 228, 232,242
Simon de Montfiort, 263
Sivrit, 46
Skriabin, 196
Sluter(Claus), 256
Snonegge, 285
Sodoma, 297
Solinus, 277
Sordello, 97, 108
Spreng, Johann, 172
Statius, 76, 102, 121, 204
Sveatoslav, 55, 56
Swinburne, 85

Ştefan II (papă), 309

Taddeo di Bartolo, 297
Taïs, 131, 204
Tardif, 62
Tasso, Torquato, 32
Tennyson, 85
Teofil(călugăr), 98,204, 212
Teofil (Hroswitha), 90, 201, 203, 204
Teofil (Rutebeuf), 58, 63, 98, 99, 100, 126, 204, 213, 214, 297
Terenţiu, 10, 102,202,203, 204, 205
Tertulian, 203, 206, 207

Theoderic din Verona, 47
Thibaut III de Campagne, 98
Thisbea, 315
Thomas (Truver), 78, 83
Thomas de Lancaster, 263
Tibert, 62
Tiecelin, 62
Tinctoris(Johannes), 198
Tirso da Molina, 54
Tizian, 300, 305
Toma din Aquino, 8, 110, 156, 264, 274, 316
Tommaso da Celano, 157
Tristan, 77, 78, 80, 82, 83, 84, 85, 88, 129, 197, 282
Troilus, 76
Tubal, 231, 232
Turpin, 42

Uccello (Paolo), 305
Ugolino, 106
Uhland, 44

Van Eyck (Jan), 256, 305, 313
Van der Goes (Hugo), 256
Van der Weiden (Rogier), 256, 307, 319
Vasari (Giorgio), 305
Vegetius, 70
Veldecke von, Heinrich, 77, 85
Venera(Venus), 129
Venus, 314
Verdi, 148
Vergerio (Pier Paolo), 205
Vergiliu, 6, 8, 16, 70, 102, 106, 108, 112, 114, 204, 315, 316
Vidal (Peire), 86, 87, 96, 97
Vigny, 44
Villani (Giovanni), 288
Villehardouin, 78
Villon (François), 5, 100, 102, 104, 125, 126, 127, 129, 130, 132, 134, 135, 212, 224
Vincent de Beauvais, 314
Visconti(Galeazzo), 196
Visconti (Valentina), 102, 104
Vitale(Sf.), 283
Vitalis Ordericus, 9
Vivaldi, 218
Vivarini (Antonio), 256
Vogelweide (Walther von der), 87, 93, 97, 170
Voltaire, 60

Vulpescu, Romulus, 224, 226

Wace(Robert), 79
Wagner (Richard), 50, 82, 85, 173
Walter de Châtillon, 14, 18, 75
Wautier, 196
Wentzel, 66
Wernervon Teufen, 281
Wieland, 80
Wilhelm Cuceritorul, 8, 9
Willelmus din Rubruk, 278
William of Malmesbury, 9
Witzlav von Rügen, 170
Wolfram von Eschenbach, 79, 80, 82, 97, 99, 170
Wolkenstein(Oswald von), 171
Wycliff, 311

Ximena, 51

Yvain, 78, 82

CUPRINS

LITERATURA

Literatura medievală în limba latină (6). – Poezia goliarzilor (10). – Începuturile literaturii în limbi naționale (28). – Poemele eroice. Anglia: *Beowulf* (35). – Franța: *Cântecul lui Roland* (38). – Germania: *Cântecul Nibelungilor* (44). – Spania: *Cântecul Cidului* (50). – Rusia. *Cântecul despre oastea lui Igor* (54). – Povestiri versificate („fabliaux"). *Romanul lui Renart* (56). – Jonglerul (64). – Poemul alegoric. *Romanul Trandafirului* (67). – Romanul de curte (73). – Lirica trubadurilor (85). – Truverii (97). – „Ultimul trubadur": Charles d'Orléans (102). – *Divina Comedie* (105). – *Povestirile din Canterbury* (119). – *Testamentul* lui François Villon (125). – Concluzii. Poetica medievală (135).

MUZICA

Muzica – între știință și artă (138). – Relațiile cu gramatica, retorica și poetica (141). – Muzica religioasă creștină (144). – Cântul gregorian (149). – Secvențele. Tropii (154). – Notația neumatică. Mensuralismul (158). – Monodia profană (162). – Trubaduri și truveri (164). – Minnesängeri și Meistersingeri (170). – Polifonia. Genuri polifonice (174). – „Ars antiqua". Perotinus Magnus (180). – „Ars nova" (182). – Guillaume de Machault (185). – Polifonia franco-flamandă (187). – Josquin des Près (190). – Muzica instrumentală (192). – Muzica în societatea medievală (196).

TEATRUL

Ereditatea romană (202). – Teatrul în limba latină. Hroswitha (203). – Poziția Bisericii față de teatru (206). – Drama liturgică. „Miracolele" (208). – Începuturile teatrului în limba poporului (210). – Teatrul comic. Adam de la Halle (215). – Moralități. Sotii (217). Farsele. „*Avocatul Pathelin*"

(222). – „Misteriile" (226). – Teatrul religios în Anglia, Germania şi Italia (232). – Reprezentaţiile. Aparatul scenic (237). – Actorii (243). – Confrerii teatrale (248). – Concluzii. Influenţa teatrului medieval (254).

STRUCTURI ŞI ATITUDINI MENTALE

Preliminarii (258). – Mentalitatea religioasă (260). – Miracolul şi „Medicina miraculoasă" (265). – Pelerinaje penitenţiale, pelerinaje judiciare şi „călătorii turistice" (270). – Simbolismul medieval (278). – Mentalitatea aritmetică (283). – Omul ca microcosm (291). – Spiritul răului: diavolul (295). – Sentimentul copilăriei (298). – Vârsta bătrâneţii (301). – Viziunea morţii (306). – Sentimentul tradiţiei clasice. Concluzii (313).

Bibliografie (320)

Indice (336)

TABLE DES MATIÈRES

LA LITTÉRATURE

Littérature médiévale en latin (6). – La poésie des goliards (10). – Les débuts des littératures en langues nationales (28). – Les poèmes épiques. Angleterre: *Béowulf* (35). – France: *Chanson de Roland* (38). – Allemagne: *Chant des Nibelungen* (44). – Espagne: *Poème du Cid* (50). – Russie: *Chant de l'armée d'Igor* (54). – Contes versifiés („fabliaux"). *Roman de Renart* (56). – Le jongleur (64). – Le poème allégorique. *Roman de la Rose* (67). – Le roman courtois (73). – La poésie lyrique des troubadours (85). – Les trouvères (97). – „Le dernier troubadour": Charles d'Orléans (102). – La *Divine Comédie* (105). – *Contes de Cantorbéry* (119). – Le *Testament* de Fr. Villon (125). – Conclusions. La poétique médiévale (135).

LA MUSIQUE

La musique – entre la science et l'art (138). – Rapports avec la grammaire, la rhétorique et la poétique (141). – Musique religieuse chrétienne (144). – Le chant grégorien (149). – Séquences. Tropes (154). – La notation néumatique. Mensuralisme (158). – La monodie profane (162). – Troubadours et trouvères (164). – Minnesänger et Meistersinger (170). – La polyphonie. Genres polyphoniques (174). – *Ars antiqua*. Pérotin le Grand (180). – *Ars nova* (182). – Guillaume de Machault (185). – Polyphonistes franco-flamands (187). – Josquin des Près (190). – La musique instrumentale (192). – La musique dans la société médiévale (196).

LE THÉÂTRE

L'hérédité romaine (202). – Théâtre en latin. Hroswitha (203). – L'Église et le théâtre (206). – Le drame liturgique. Les *miracles* (208). – Les débuts du théâtre dans la langue du

peuple (210). – Le théâtre comique. Adam de la Halle (215). – Moralités. Sotties (217). – La farce. *L'avocat Pathelin* (222). – Les mistères (226). – Le théâtre religieux en Angleterre, Allemagne et Italie (232). – Les représentations. La scène et ses dotations (237). – Les acteurs (243). – Confréries théâtrales (248). – Conclusions. L'influence du théâtre médiéval (254).

STRUCTURES ET ATTITUDES MENTALES

Préliminaires (258). – La mentalité religieuse (260). – Le miracle et la „médecine miraculeuse" (265). – Pèlerinages pénitentiels, pèlerinages judiciaires et „voyages touristiques" (270). – Le symbolisme médiéval (278). – La mentalité arithmétique (283). – L'homme comme microcosme (291). – L'esprit du mal: le diable (295). – Le sentiment de l'enfance (298). – L'âge de la vieillese (301). – La vision de la mort (306). – Le sentiment de la tradition classique. Conclusions (313).

Bibliographie (320)

Index (336)

CONTENTS

LITERATURE

The medieval literature in latin (6). – The goliardic poetry (10). – The literature's beginnings in the national languages (28). – The heroic poems. England: *Beowulf* (35). – France: *Chanson de Roland* (38). – Germany: *Nibelungenlied* (44). – Spain: *El Cid Campeador* (50). – Russia: *Song of Igor's army* (54). – The versified stories. („fabliaux"). *Roman de Renart* (56). – The juggler (64). – The alegorical poem. *Roman de la Rose* (67). – Court romance (73). – Trubadours' poetry (85). – The trouveres (97). – „The last minstrel": Charles d'Orléans (102). – The *Divine Comedy* (105). – *Canterbury Tales* (119). – Fr. Villon's *Testament* (125). – Conclusions. Medieval poetics (135).

MUSIC

Music – between science and art (138). – Relations with grammar, rhetoric and poetics (141). – The Christian religious music (144). – The Gregorian song (149). – Sequences. Tropes (154). – Neumatic notation. Mensuralism (158). – The secular monody (162). – Troubadours and trouveres (164). – Minnesängers and Meistersingers (170). – Polyphony. Polyphonic genres (174). – *Ars antiqua.* Perotinus Magnus (180). – *Ars nova* (182). – Guillaume de Machault (185). – French-Flemish polyphonics (187). – Josquin des Près (190). – Instrumental music (192). – Music in medieval society (196).

THEATRE

Roman heredity (202). – Theatre in latin. Hroswitha (203). – The church position towards theatre (206). – The liturgical drama. „Miracles" (208). – The beginnings of the theatre in the people's language (210). – The comic theatre. Adam de la

Halle (215). – Moralities. Tricks (217). – Farces. *Pathelin Lawyer* (222). – „Misteries" (226). – The religious theatre in England, Germany and Italy (232). – Representations. Stage's apparatus (237). – The actors (243). – Theatrical confraternities (248). – Conclusions. Medieval theatre's influence (254).

MENTAL STRUCTURES AND ATTITUDES

Preliminaries (258). – Religious mentality (260). – The miracle and the „miraculous medecine" (265). – Penitent pilgrimage, judicial pilgrimage and „tourist's journey" (270). – Medieval symbolism (278). – Arithmetic mentality (283). – Man as microcosm (291). – The spirit of evil: the devil (295). – Childhood's feeling (298). – The old age (301). – Death vision (306). – The feeling of the classic tradition. Conclusions (313).

Bibliography (320)

Index (336)